



# Brendan Behan : les enjeux de la mémoire entre écriture et oralité

Chiara Rustici

## ► To cite this version:

Chiara Rustici. Brendan Behan : les enjeux de la mémoire entre écriture et oralité. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Français. NNT : 2013TOU20013 . tel-00879873

**HAL Id: tel-00879873**

**<https://theses.hal.science/tel-00879873>**

Submitted on 5 Nov 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université  
de Toulouse

# THÈSE

En vue de l'obtention du

## DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

---

**Présentée et soutenue par :**

**Chiara Rustici**

Le 14 mai 2013

**Titre :**

BRENDAN BEHAN : LES ENJEUX DE LA MÉMOIRE ENTRE ÉCRITURE ET ORALITÉ

---

**École doctorale et discipline ou spécialité :**

ED ALLPH@ : Anglais

**Unité de recherche :**

CAS

**Directeur(s) de Thèse :**

Monsieur le Professeur Philippe Birgy

**Rapporteurs :**

Monsieur le Professeur Jean-Michel Ganteau

Madame le Professeur Alexandra Poulain

**Autre(s) membre(s) du jury :**

Madame le Professeur Françoise Besson

Madame le Professeur Anne Goarzin

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE II LE MIRAIL

ÉCOLE DOCTORALE ALLPH@

THÈSE

En vue de l'obtention du grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE II - LE MIRAIL

Spécialité : anglais

Présentée par

CHIARA RUSTICI

**BRENDAN BEHAN : LES ENJEUX DE LA MÉMOIRE ENTRE  
ÉCRITURE ET ORALITÉ**

Sous la direction de

**Monsieur le Professeur Philippe BIRGY**

Membres du jury :

**1. Madame le Professeur Françoise BESSON**

Université de Toulouse II

**2. Monsieur le Professeur Jean Michel GANTEAU (rapporteur)**

Université de Montpellier III

**3. Madame le Professeur Anne GOARZIN**

Université de Rennes II

**4. Madame le Professeur Alexandra POULAIN (rapporteur)**

Université de Lille III

A.A. 2011-2012







## Résumé

Cette thèse de doctorat présente l'œuvre de Brendan Behan, dans le but d'apporter une contribution à la recherche sur un auteur qui n'a pas encore reçu toute l'attention qu'il mérite. L'œuvre de B. Behan est une œuvre très hétérogène qui mélange genres et styles différents, écriture et oralité, texte et images. A travers l'étude des publications de l'auteur (roman, théâtre, récits enregistrés, productions radiophoniques, poésie, nouvelles et articles) ce travail montre l'importance du thème de la mémoire dans la littérature de l'auteur. Le titre de la thèse souligne les différents aspects de la mémoire qui sont ici considérés. Le terme de « mémoire » implique en effet plusieurs notions telles que la faculté de conserver ou de ramener à l'esprit le passé, l'acte du recouvrement et de la recherche dans la définition de l'identité de l'individu, ainsi que le devoir de conservation et de transmission de l'histoire et de la culture collectives. Du fait des difficultés que l'on peut rencontrer dans la définition du concept de mémoire, il faut bien sûr prendre en compte diverses approches (philosophique, psychologique, sociologique, anthropologique et linguistique).

Le projet s'inscrit dans le domaine plus vaste de la littérature autobiographique irlandaise, et il espère apporter une contribution à ce domaine de recherche qui reste largement ouvert à l'investigation. Nous explorons particulièrement le rapport qui existe entre mémoire et imagination. Bien que nous puissions considérer que l'œuvre de l'auteur s'inscrit dans le mouvement littéraire réaliste irlandais des années 1930 et 1940, nous essayons surtout de montrer l'importance de l'élément fictif de l'écriture autobiographique. La littérature est pour Behan un instrument d'introspection à travers le souvenir et l'imagination. Raconter son histoire personnelle est pour Behan un moyen d'oublier l'expérience traumatique, individuelle et collective. En même temps, l'écriture permet à l'auteur d'assurer sa présence éternelle.

## **Abstract**

The topic of this doctoral dissertation was dictated by a need to address the lack of critical studies on Brendan Behan. Behan's work appears as a very heterogeneous one, merging various genres and styles, mixing orality and writing, texts and images. Through an investigation of the author's production (novel, recorded books, drama, radio-plays and features, poetry, short stories and sketches), this dissertation aims to show how the concept of memory underpins his literature. The title of the dissertation highlights the various aspects of the term "memory" explored in this volume. Memory is in fact a hazy concept that may refer to the mental faculty of retaining and recalling past experiences and to the act of remembrance and the attempt at defining the individual's identity, as well as to the duty of preserving and transmitting collective history and culture. As memory is never easy to define and implies many aspects, different approaches have been taken into account (philosophical, psychological, sociological, anthropological and linguistic).

This project is framed by the larger field of Irish autobiographical studies which remains open to further investigations, and our aim has been to bring a modest contribution to it. In the dissertation, we explore above all the connections between memory and imagination. Although Behan's literature may be considered as the author's critical view on Irish society and, thus, brought in line with the realism of the 1920s and 1930s, we shall underline the importance of imagination in the process of recollection and the fictional aspect of autobiographical writing. Literature is for Behan the medium of a personal introspection through recollection and imagination. Telling his personal story is for the author a way of forgetting, hence healing, individual and collective trauma. But at the same time it is an attempt to guarantee the author's infinite presence.



*Á mes parents, Maria Antonietta et Giuseppe,*

*Á ma sœur, Michela,*

*Á Julien*

## **Remerciements**

Cette thèse n'aurait pas été menée à bien sans le soutien de mon directeur, Monsieur le Professeur Philippe Birgy, que je tiens à remercier sincèrement. La pleine confiance accordée dès le début des travaux m'a permis d'élaborer un plan de thèse personnel et d'aller chercher au fond des mes capacités. Ses conseils et ses remarques m'ont permis de mieux orienter mes recherches et de consolider mes connaissances.

Je remercie Monsieur le Professeur Jean-Michel Ganteau et Madame le Professeur Alexandra Poulain, pour avoir accepté de juger ce travail et d'en être les rapporteurs, ainsi que Mme le Professeur Françoise Besson et Madame le Professeur Anne Goarzin pour avoir accepté de faire partie du jury.

Je souhaite également remercier les archives de la RTÉ et la bibliothèque de l'Université du Delaware pour leur disponibilité et le matériel aimablement fourni.

Ce travail n'aurait pas vu le jour sans le soutien de Julien qui a partagé avec moi les moments difficiles.

Je remercie enfin ma famille et mes amis pour l'intérêt qu'ils ont montré et pour le soutien moral qu'ils m'ont apporté tout au long de la réalisation de ce travail.

# Sommaire

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>1. AUTOBIOGRAPHIE ET MEMOIRE. LE RAPPORT DE SOI A L'AUTRE .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 La vie et l'œuvre de Brendan Behan. ....</b>	<b>15</b>
1.1.1 Brendan Behan l'auteur, le personnage, l'homme. ....	16
1.1.2 De la rébellion politique à la rébellion personnelle et littéraire. ....	20
1.1.3 Un écrivain « révisionniste » ? .....	26
<b>1.2 De l'autobiographie.....</b>	<b>35</b>
1.2.1 Difficultés de définition et de classification de l'œuvre .....	35
1.2.2 Le Moi unique, le Moi multiple. ....	46
1.2.3 L'autobiographie est-elle une image ? .....	54
<b>1.3 De la mémoire.....</b>	<b>68</b>
1.3.1 Mémoire – image.....	70
1.3.2. Mémoire et perception. ....	82
1.3.3 Mémoire et imagination.....	87
1.3.4. La mémoire-recherche. ....	103
<b>1.4 Écrire l'Histoire ou écrire une histoire ? .....</b>	<b>115</b>
1.4.1 Brendan Behan et le <i>national story-telling</i> .....	116
1.4.2 'This Epic of mine' : le « travail épique » comme élément unitaire de l'œuvre de Behan. ....	123
1.4.3 La fin de l'Histoire .....	132
1.4.4 Les « je » et la voix de l'autre.....	138
<b>Conclusions de partie .....</b>	<b>143</b>
<b>2. ECRIRE LA MEMOIRE. VERS UNE DEFINITION DE LA POETIQUE DE L'ŒUVRE DE BRENDAN BEHAN .....</b>	<b>145</b>
<b>2.1 Genres et Thèmes.....</b>	<b>147</b>
2.1.1 Expérience personnelle entre témoignage et conte .....	148
2.1.2 Rémiscence et fantasme : les « jeux » de la mémoire.....	167
2.1.3. Absence et mort.....	173
<b>2.2 Auteur, narrateur et personnages .....</b>	<b>184</b>
2.2.1 Le conteur et l'écrivain : Behan entre solitude et partage .....	184
2.2.2 Héros et personnages : modèles et contre-modèles .....	192
2.2.3 Le lieu-personnage.....	206
<b>2.3 La voix de l'autre : tradition et innovation.....</b>	<b>222</b>
2.3.1 Intertextualité et devoir de mémoire.....	223
2.3.2 Rupture : du romantisme au réalisme.....	232

2.3.3 Intra-textualité : quête et affirmation .....	244
<b>Conclusions de partie. ....</b>	<b>262</b>
<b>3. LANGAGES DE LA MEMOIRE. RACONTER LE SOUVENIR ENTRE ECRITURE ET ORALITE.....</b>	<b>263</b>
<b>3.1 Écrit et oral : quelle technique pour la mémoire ? .....</b>	<b>265</b>
3.1.1 Les premiers travaux : nouvelles et <i>sketches</i> .....	266
3.1.2 L'oralité de Borstal Boy .....	279
3.1.3 Écrire la voix : les transcriptions des « talk books » .....	290
<b>3.2 Au delà de l'écriture : Behan et les « technologies de la voix ».....</b>	<b>303</b>
3.2.1 Écrire pour la radio : <i>radio plays</i> et <i>features</i> .....	304
3.2.2 Oral, populaire et factuel.....	314
3.2.3 La voix sans corps : la présence spectrale de l'auteur .....	323
<b>3.3 Imaginations, images et mémoires.....</b>	<b>329</b>
3.3.1 Behan et la collaboration avec P. Hogarth : le texte et l'image .....	330
3.3.2 Poétique de la représentation du souvenir dans l'œuvre de Behan. ....	341
3.3.3 <i>Borstal Boy</i> ou la mise en scène de l'écriture. ....	354
<b>Conclusions de partie .....</b>	<b>360</b>
<b>CONCLUSIONS.....</b>	<b>363</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>371</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>389</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>409</b>

*[...] même en rêve, on ne peut pas voir tous ces détails que je rapporte maintenant, dans mon rêve, je n'ai ressenti qu'une simple sensation, née du propre délire de mon cœur [...] les détails je les ai inventés une fois que je me suis réveillé. [...] Mais comment pourrais-je ne pas croire que tout cela fut une réalité ?*

F. Dostoïevski : *Le rêve d'un homme ridicule*



## Introduction

Le travail sur Brendan Behan, ici présenté, espère fournir de nouveaux éléments de réflexion pouvant contribuer à une meilleure compréhension de l'œuvre de l'auteur. Une pareille entreprise n'est jamais simple, mais l'œuvre de Behan, nous semble-t-il, n'as pas encore reçu toute l'attention qu'elle mérite. De précédentes recherches sur l'auteur ont fourni d'intéressants résultats, mais elles demeurent relativement rares<sup>1</sup>. Au contraire, les nombreuses biographies, les publications des lettres et des interviews, les documentaires revisitant les textes de l'auteur et les témoignages de ses proches, sont autant d'éléments qui confirment l'attention portée à la vie de Brendan Behan. Si le nombre élevé de ces ouvrages dédiés à la vie de l'auteur se justifie par l'obsession que celui-ci avait de raconter sa propre expérience, la littérature de Behan mérite aussi un regard plus attentif de la part de la critique. La diversité des publications, l'utilisation de supports différents, les aspects insaisissables et complexes de la personnalité de Behan sollicitent une étude approfondie et précise. Le choix de prendre en compte la quasi totalité de l'œuvre de l'auteur<sup>2</sup> dans notre étude résulte de la nécessité de donner un sens unitaire à la production de l'artiste (que nous classerons d'autobiographique) qui apparaît très hétéroclite et fragmentée. Nous n'avons pas pour autant la prétention d'en faire une monographie car les limites du travail ne nous permettent pas de répondre au critère d'exhaustivité d'un tel projet. Nous sommes consciente que nombre d'aspects sont ici laissés de côté ou bien seulement superficiellement abordés. Ils représentent autant de pistes de recherche à explorer.

---

<sup>1</sup> Nous pensons par exemple aux excellents travaux de John Brannigan, *Brendan Behan. Cultural Nationalism and the Revisionist Writer* (Dublin : Four Courts Press, 2002), et Colbert Kearney, *The Writings of Brendan Behan*, (London: Gill and Macmillan, 1977), ainsi qu'aux chapitres dédiés à l'auteur dans Declan Kiberd *Inventing Ireland : The Literature of the Modern Nation* (London : Jonathan Cape, 1995), dans Antony Roche *Contemporary Irish Drama: From Beckett to McGuinness*, (Dublin : Gill and MacMillan, 1994, 36-71) ou encore dans Christopher Murray, *Twentieth Century Irish Drama: Mirror up to Nation* (Manchester : Manchester University Press, 1997, 148-161) pour ne citer que les principales études auxquelles nous sommes redevables.

<sup>2</sup> Nous précisons tout de même que certains textes ont été laissés de côté. Il s'agit du roman *The Scarperer*, de la version de Behan de *The King of Ireland's Son*, ainsi que des poèmes en gaélique écrits en jeune âge et publiés dans la revue *Fianna*. *The Scarperer* est, selon Rae Jeffs, le seul « vrai roman » de Brendan Behan (Rae Jeffs, « Forward to 1966 edition », Brendan Behan, *The Scarperer*, London : Arena Book, 1987, 7). L'auteur le publia sous le nom de Emmet Street. Cette œuvre mérite sans doute une attention particulière, mais nous l'avons exclue de notre corpus car elle semble se distinguer du reste de l'œuvre en ce qui concerne sa construction et son intrigue, ainsi que le travail qu'il a demandé. *The King of Ireland's Son*, n'est qu'une transcription de la version radiophonique de Behan du célèbre conte irlandais, nous ne pouvons donc pas le considérer comme une création de l'auteur. Quant aux poèmes, nous les avons exclus du corpus car nous avons surtout considéré les œuvres écrites après l'expérience de détention en Angleterre.

A ce propos, la généralité du titre de cette thèse appelle aussi une précision, mais avant d'en arriver là, nous allons introduire les trois axes fondamentaux de ce travail. Premièrement il nous faut présenter l'auteur afin de préciser l'importance de sa propre vie dans l'œuvre. Deuxièmement, nous devons argumenter le choix du thème de la mémoire pour cette étude. Enfin, nous indiquerons la raison qui nous a poussée à considérer les aspects de l'oralité et de l'écriture dans l'œuvre de Behan.

Brendan Francis Behan, auteur irlandais né en 1923, était de son vivant très connu de ses contemporains. Sa renommée était cependant plutôt due à son activité au sein de l'I.R.A. et à de fréquentes bagarres qu'à son activité d'écrivain. Comme il le répète souvent dans ses œuvres, Behan a eu des difficultés à trouver sa place dans le nouveau milieu littéraire qui caractérisait le Dublin des années quarante et cinquante<sup>3</sup>.

Brendan Behan a commencé à écrire et à publier des poèmes à douze ans pour la revue du Fianna, une sorte d'association de scouts dont le but était de former les futurs militants de l'I.R.A. Il y a ensuite publié quelques articles, mais, à ce moment de sa vie, il se consacrait surtout aux affaires politiques et à son entraînement militaire motivé par l'idéal républicain très partagé dans sa famille. Il était très engagé dans la cause de son pays car il croyait, comme beaucoup de ses contemporains, que celui-ci n'était toujours pas assez libéré de l'influence du Royaume Uni<sup>4</sup> et ce, même après la création de l'Irish Free State d'abord, puis de la République d'Irlande. Les deux pièces théâtrales, *The Hostage* et *The Quare Fellow*, ainsi que *Borstal Boy*, qui lui ont ouvert les portes du succès, sont plus tardives. C'est durant ses nombreux séjours en prison que Behan a vraiment commencé à se considérer comme un écrivain. Pendant sa détention à Mountjoy, il a écrit le premier article qui a été publié par la revue d'O'Faolain *The Bell*. Comme le note Anthony Roche, « it was only under prison conditions that Behan's talent flourished, undistracted by drink and the Dublin pubs. » (Roche 43) C'est en prison qu'il a consolidé son amour pour la lecture, qu'il a découvert beaucoup d'auteurs et qu'il a étudié le gaélique.

---

<sup>3</sup> Ulick O'Connor décrit l'activité littéraire et artistique de Dublin à l'époque en ces termes : « Now the younger writers tended to meet in pubs and, in reaction perhaps against the mild dandyism of the drawing-room scene of the decades before, they tended to pay less attention to their personal appearance. The London literary pubs of Soho and Fitzrovia had their counterparts in Dublin in the 'forties. The sawdust floor and unpainted walls, the slight smell of unwashed bodies in McDaid's in Harry Street – this was the new Bohemia's answer to the Salon ». Ulick O'Connor, *Brendan Behan* (London Toronto Sidney New York : Panther Granada Publishing 1979, 87-8).

<sup>4</sup> La source majeure des informations biographiques est l'œuvre de Ulick O'Connor, qui reporte des témoignages des camarades et reproduit des lettres adressées à Behan. D'autres informations sont aussi tirées de l'ouvrage de Rae Jeffs (*Brendan Behan. Man and Showman*) et de celui de Beatrice Behan, femme de l'auteur, intitulé *My Life with Brendan* (London : Leslie Frewin Publishers, 1974).



Mis à part son engagement militaire, un autre aspect très important relatif à l'éducation et à l'enfance de Behan est le milieu familial qui a été aussi influent dans le développement des ses convictions politiques que le rapport avec les camarades et les chefs du groupe du Fianna. Son père, Stephen Behan, faisait partie des combattants de la guerre civile et était en prison quand Brendan est né. Mais une fois sorti, il a décidé d'abandonner l'activité militaire pour devenir peintre en bâtiment et s'occuper de l'éducation de ses enfants. Il n'a tout de même pas complètement abandonné l'activité politique. Il continuait à voir souvent ses camarades et la maison des Behan était un lieu de rencontre pour les sympathisants républicains. Les grands-parents de Brendan<sup>5</sup> n'étaient pas aussi engagés que leur fils et n'étaient pas toujours en accord avec ses actions. Ils ont néanmoins toujours été très présents dans la vie de la famille. C'est dans la maison appartenant à la mère de Stephen que les Behan ont longtemps vécu. « Granny English » – les termes que Behan utilisait pour parler de sa grand-mère dans ses récits – a joué un rôle important dans l'éducation de l'auteur. C'est avec elle qu'il a découvert le goût de l'alcool et qu'il a fréquenté un milieu moins partisan. Elle était, en effet, assez sceptique sur les bienfaits de la lutte irlandaise comme Behan le montre aussi dans *Confessions of an Irish Rebel* :

The older I get, the more I see the sense of my grandmother's statement: 'Do you know the difference between having an Irish Republic and being a section of the British Empire?'

'No' says I, 'what is it?'

'You'll get an eviction order written in Irish with a harp rather than one written in English with the lion and the unicorn'.

My grandmother had four sons fighting for the cause of Ireland and in the barricades of Easter Week, 1916<sup>6</sup>.

La mère de Brendan, Kathleen Kearney, était au contraire issue d'une famille qui défendait activement les idéaux républicains. Les Behan passaient beaucoup de temps avec les grands-parents maternels et les soirées à la maison étaient animées par les membres de la famille, qui étaient tous des chanteurs doués et des sources inépuisables de contes et mythes issus de la tradition populaire irlandaise. Dans la maison où Kathleen et Stephen habitaient avec leurs enfants, l'atmosphère était la même.

Brendan et ses frères ont grandi, en somme, dans un milieu très partisan. Mais malgré cela leur père tenait à ce que les enfants aient une éducation digne des gens de la « middle class » et, bien qu'ils aient arrêté l'école très tôt, il s'est chargé d'enrichir leurs connaissances et de choisir

---

<sup>5</sup> Plus précisément la mère car le père de Stephen Behan était mort et elle s'était remariée.

<sup>6</sup> Behan, Brendan, *Confessions of an Irish Rebel* (London : Arrow Books, 1990, 134).

leurs lectures. C'est grâce à lui que les enfants ont découvert les grands auteurs européens : Proust, Dickens, Dostoïevski, Maupassant, Boccaccio, ainsi que les plus grandes figures littéraires irlandaises. Malgré son passé, Stephen était réticent à l'engagement du jeune Brendan dans le Fianna et s'était opposé à ses projets militaires. Il n'avait peut être pas tort de s'inquiéter car son passé dans l'I.R.A. et les années en prison ont beaucoup nui à l'écrivain en le poussant, selon certains de ses proches, à l'alcoolisme qui aurait causé sa mort à 41 ans<sup>7</sup>.

La dépendance à l'alcool, la prison, l'éducation, l'influence des deux milieux qui ont marqué son enfance et son amour pour la lecture, sont des éléments qui reviennent sans cesse dans son œuvre. Brendan Behan a été très productif en considérant notamment les années passées en prison et le jeune âge auquel il est mort, et sa production a été très hétérogène : théâtre, roman, poésie, nouvelles, fictions radiophoniques. Beaucoup de ce travail a été fait, si l'on en croit ses déclarations, pour une simple question d'argent : « I agree with Dr. Samuel Johnson, a very great Englishman, that the man who doesn't write for money is a blockhead » (CIR 199). Mais cela ne l'empêchait pas de se considérer comme un écrivain et de vouloir s'affirmer en tant que tel :

If I am anything at all, I am a man of letters. I am a writer, a word which does not exactly mean anything in either the English, Irish or American language. But I have never seen myself as anything else, not even from the age of four when my mother says that when she sent me for a loaf of bread, I used to kick a piece of paper along the street in front of me so that I could read it. (CIR 219)

Malgré son besoin d'être reconnu comme un écrivain, son travail n'a pas toujours été régulier, en partie à cause de ses problèmes d'alcoolisme. Il a alterné des périodes de travail intense et des périodes de presque inactivité. En lisant ses lettres, on remarque qu'il était souvent sollicité par sa maison d'édition et qu'il était encore plus souvent à la recherche d'argent. Behan a également été irrégulier dans le choix de ses moyens : la scène, la radio, les revues, la presse.

Ses dernières publications sont caractérisées par la participation d'un tiers. Un exemple est fourni par ses dernières publications, généralement appelées « talk books ». Il s'agit de trois livres publiés grâce à la collaboration avec Rae Jeffs, sa publicitaire et éditrice des dernières œuvres, qui a enregistré les récits de Behan à l'aide d'un magnétophone. Poussé peut-être par sa maison d'édition, Behan a parlé pendant des heures devant un magnétophone et les

---

<sup>7</sup> Rae Jeffs raconte la bataille de Behan contre l'alcool dans son ouvrage *Brendan Behan, Man and Showman* (Cleveland and New York : The World Publishing Company, 1968). On trouve aussi des références dans Beatrice Behan et dans Ulik O'Connor.

enregistrements ont été transcrits par sa collaboratrice, ce qui a permis la publication de *Brendan Behan's Island*, *Brendan Behan's New York*, et *Confessions of an Irish Rebel*. Ce dernier aurait été le seul à ne pas avoir été relu par Behan qui est mort peu avant que Rae Jeffs puisse achever sa transcription. Les « talk books » sont aussi le résultat de la collaboration avec le peintre et illustrateur anglais Paul Hogarth qui a voyagé en Irlande et à New York aux côtés de Brendan Behan pour raconter, avec ses dessins, les gens et les lieux visités.

Malgré cette mixité, un élément semble revenir constamment : le rapport à soi et à sa propre vie. L'œuvre de Behan est une œuvre autobiographique dans le sens étroit de récit de sa propre vie (ou d'un événement précis de sa propre vie), mais aussi dans un sens plus large d'une œuvre inspirée de sa propre vie et de sa propre expérience. De plus, elle souligne aussi l'importance du contexte historique, de la société et de la communauté dans laquelle cette vie s'inscrit. Sans aucun doute Behan s'est imprégné de cette culture collective et cela a pu influencer sa production. Il est donc fort possible que ses écrits reproduisent – ou en tout cas essaient de reproduire – les voix qui leur ont donné vie, que cette oralité à laquelle il était si accoutumé revienne dans ses œuvres. Et nous avons eu le sentiment que tout cela devait nous amener à une autre réflexion. Nous nous sommes ainsi demandé ce qu'il y avait en commun entre les enregistrements, les fictions radiophoniques, les nouvelles, les articles et les romans. Notre hypothèse est que l'élément commun à toutes ses productions est la mémoire.

Qu'entendons-nous par mémoire ? Quel est son intérêt dans l'œuvre de Behan ? Premièrement, il semble nécessaire de rappeler la définition la plus récurrente du mot mémoire. On fait ici référence à la qualité ou à la faculté de l'esprit humain qui permet de garder, retrouver, se réapproprier ou recouvrer des faits, des détails, des visages et tout ce qui fait partie de notre quotidien. Le terme mémoire indique à la fois la fonction mentale de représentation du passé mais aussi le dispositif de conservation des informations. Cette deuxième acception fait référence à la mémoire informatique. Cela dit, il nous semble fort possible d'utiliser ce sens du mot lorsqu'on veut entendre la capacité à mémoriser, donc, à conserver quelque chose de façon à pouvoir la répéter exactement. On parle ici de la dimension cognitive de la mémoire ou en d'autres termes du type de mémoire relatif à la connaissance de ce qui a été appris. On peut apprendre par cœur, et on dira qu'on a une bonne mémoire si on est capable de citer des textes. Mais cette mémoire nous renvoie aussi à ce que Ricœur appelle « mémoire habitude », en citant

Bergson<sup>8</sup>. Ainsi tout ce que nous pouvons faire au quotidien, comme parler, marcher, boire, en bref agir, nous est permis grâce à la mémoire et au fait que ce qui a été appris à un moment déterminé de notre vie a été – pour réutiliser la métaphore informatique – *sauvegardé* à jamais.

Il nous semble nécessaire de préciser que la première définition du mot mémoire par opposition à une mémoire de type informatique, a un lien plus étroit avec notre expérience du passé. Le fait de recouvrer les choses passées et de le représenter implique inéluctablement le recours aux images. Il est possible de revoir le passé parce qu'on peut transformer les souvenirs en image. Mais il faut souligner qu'on peut aussi *fantasmer* sur le passé. A ce propos, on en revient à la différence bergsonienne entre une mémoire qui répète (actions, leçons ou poèmes appris par cœur) et une mémoire qui imagine. Or, il faut préciser qu'une mémoire cognitive peut aussi imaginer. On peut en effet imaginer un objet et le souvenir apporte une image (*eikon*) de cet objet dont la représentation est présente mais tient lieu de quelque chose d'absent. Ainsi le pouvoir d'imaginer le souvenir n'est pas distinctif des deux types de mémoire qu'on veut ici mettre en opposition. Il s'agit d'un côté, comme on le verra plus tard, d'un souvenir surgi presque involontairement, ou par relation à quelque chose d'autre dans la mémoire et reconnu comme passé, et, de l'autre, d'un souvenir cherché qui est arraché au passé. Pour remonter encore plus loin dans la littérature propre à ce sujet, on pourrait aussi citer l'opposition d'Aristote entre *mnēmē* et *anamnēsis*, également rappelée par Ricœur dans la première partie de son ouvrage *Mémoire, Histoire, Oubli*. D'un côté il y a donc la simple évocation ou, pour utiliser les mots de Ricœur, la « survenance actuelle d'un souvenir » (Ricœur 2000, 32), que nous avons sans doute trop simplement expliquée avec la métaphore informatique et avec le sens de mémoire comme connaissance. D'un autre côté, il y a le retour (*ana*) de ce qui « a été auparavant vu, éprouvé ou appris » (Ricœur 2000, 33). Le souvenir qui peut surgir en telle ou telle autre occasion est opposé à une recherche du souvenir de quelque chose qui a été éprouvé autrefois. Par rapport à la deuxième citation de Ricœur, il serait intéressant de mettre l'accent sur la notion d'« éprouver ». Nous ne nous trompons peut-être pas en voulant aussi interpréter cette mémoire comme perception. Ainsi la mémoire dans le sens d'*anamnēsis* est recherche de souvenir et, comme Saint Augustin l'entendait, c'est une lutte contre l'oubli, contre l'avidité du temps. Cette recherche implique donc un effort de rappel qui aboutit à une représentation imagée du souvenir.

Bien que la mémoire soit constituée d'images, le langage est le seul moyen qui permet de traduire ces images, et il faut parfois passer par le langage pour les recouvrer. Se souvenir

---

<sup>8</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000, 30[Essais Points]).

implique une recherche dans le passé et il est important de souligner que le langage est l'outil du recouvrement comme le note Walter Benjamin :

The language is the medium of past experience, as the ground is the medium in which dead cities lie interred. He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging [...] He must not be afraid to return again and again the same matter; to scatter it as one scatters earth, to turn it over as one turns over soil. For the matter itself is only a deposit, a stratum, which yields only to the most meticulous examination what constitutes the real treasure hidden within the earth: the images [...]<sup>9</sup>.

Les images du passé recouvré se mélangent avec l'invention, qui semble faire partie du procédé de lutte contre l'oubli, mais aussi avec des souvenirs qui ne sont pas ceux de la personne qui se rappelle. En effet, l'individu dans l'acte de mémoire interprète son histoire personnelle à l'aide d'autres histoires, d'autres vies. Il jongle entre histoire individuelle et histoire collective. Une sorte de tension se crée entre les événements tels qu'ils se sont réellement passés et le souvenir de l'individu rendu par le langage.

Le concept de mémoire est tellement vaste qu'on peut circuler d'un sens à l'autre du mot. Un autre aspect de cette faculté indique cette fois la presque sacralisation d'un événement ou d'une personne ou encore d'un lieu. Dans ce cas précis il s'agit d'une Mémoire et pas seulement d'une mémoire<sup>10</sup>. Elle se définit plutôt comme un « devoir de la mémoire », comme l'impossibilité – si on considère que l'individu est contraint par de possibles facteurs externes – ou bien le refus – si on prend en considération, au contraire, le fait que c'est l'individu même qui s'oblige au souvenir – d'oublier quelque chose ou quelqu'un. En parlant de celui qui n'est plus présent, le plus souvent via ses paroles, c'est le « je » de celui qui se rappelle qui cherche l'autre : le souvenir de ceux qui ne sont plus réside dans leurs paroles. Cette volonté, ou plutôt ce devoir de la mémoire, indique souvent des faits tragiques, des faits à ne pas oublier et dont la Mémoire doit être perpétuée de génération en génération, pour que cela ne se reproduise plus, pour comprendre.

Le recouvrement de la mémoire ne sera pas un recouvrement « pur » et inaltéré, mais les efforts de la mémoire suivent des exigences propres à l'individu ou au groupe. Tzvetan Todorov affirme : « Lorsque les événements vécus par l'individu ou par le groupe sont de nature

---

<sup>9</sup> Cité dans Nicola King, *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self* (Edimburgh : Edimburgh University Press, 2000, 13).

<sup>10</sup> Nous avons ici choisi d'utiliser la majuscule – Mémoire – comme convention pour faire référence de façon plus simple et directe à l'acception de mémoire comme activité collective par rapport à une mémoire personnelle, qu'elle soit cognitive ou perceptive.

exceptionnelle ou tragique, ce droit [de mémoire] devient un devoir : celui de se souvenir, celui de témoigner. » (Todorov 2004, 16) On pense par exemple au moment où Brendan Behan se retrouve avec son camarade Cafferty dans le cimetière de Glasnevin le jour de Pâques de 1942 pour la commémoration des combattants de la rébellion de 1916. Le lieu et ce qu'il rappelle parlent plus que les paroles ou les mots que Behan peut écrire. Le lieu et les morts qui sont célébrés sont ici le symbole non seulement de ce dimanche de 1942, ou de celui de 1916, mais aussi de toute l'histoire de la lutte des républicains pour libérer le pays de l'influence politique de l'Empire britannique. Malgré le fait que le temps ne soit plus le même et les personnes non plus, il y a comme une nécessité de vengeance vis-à-vis de ce qui a été enduré par d'autres ; en tout cas c'est ainsi qu'on le perçoit dans les récits de Behan. Mais à côté d'une mémoire collective qui rappelle l'exceptionnalité de l'histoire nationale, la mémoire individuelle (terme choisi pour indiquer son opposition à la première) peut indiquer aussi le caractère exceptionnel (dramatique et tragique) de la vie d'un seul individu. Selon Nicola King qui cite Freud, il s'agit de raconter son histoire pour la rendre plus supportable : « the telling of a story in which past and present are brought into connection is clearly a necessary and therapeutic process for many » (King 23). Usage et effets thérapeutiques de la mémoire ne peuvent donc pas être négligés dans une étude qui a pour objet de comprendre si la mémoire a des formes propres en littérature et quelles sont ses formes.

Lorsqu'il s'agit de montrer ce caractère exceptionnel de sa propre vie, la mémoire n'est pas seulement souvenir involontaire, mais elle est aussi recherche. Pourquoi recherche et dans quel but ? Il semblerait impossible de parler du passé sans aller le chercher, et cette quête a pour fin de rassembler les souvenirs passés afin de reconstruire l'identité d'un individu dans le présent. En nous permettant de reconstituer les fragments d'une ou plusieurs vies, la mémoire devient ainsi le fondement de la reconstruction, si une reconstruction doit se produire. Pour appréhender ce dernier effet de la mémoire il est peut être utile d'utiliser le verbe anglais *to remember* car il nous permet de mieux nous expliquer sur ce point. En italien on pourrait, de même, utiliser le verbe *rimembrare*, forme très poétique et désuète de *ricordare*. En effet, il suffit de remonter à l'étymologie de ces deux verbes pour voir qu'ils ont d'une part un rapport évident avec la mémoire car *remember* vient de la forme française *revenir*, qui vient, comme celle italienne, du latin *rememorari*. *Re* pour « again » et *memorari* « be mindful of ». D'autre part ils ont une autre connotation qui est celle de remettre ensemble : *ri-membra-re* en italien en tant que contraire de *s-membra-re* « séparer », les *membra* étant les parties du corps. Le même verbe français – d'où vient l'anglais *remember* – signifie en effet aujourd'hui rassembler (se dit surtout

de parcelles de terre). Cela pourrait donc suggérer l'action de rapprocher des morceaux, les recoller, les remettre ensemble, les rassembler. C'est ici que l'action de la mémoire en tant que recouvrement, souvenir du passé, entre en connexion avec le présent dont Freud parlait et auquel de nombreux auteurs se sont confrontés. Le souvenir est du passé, certes, mais le passé n'existerait pas sans le présent, qui apporte au souvenir, transformé en images du passé dans le moment présent, une nouvelle perception de l'objet ou de l'événement passé. Peut-on affirmer qu'il n'y a pas de « souvenir pur » – pour emprunter un mot bergsonien – et que la vérité du passé ne peut pas être ramenée au présent, non plus que sa perception soit conforme à la première expérience ? Le présent avec son *afterwardness*<sup>11</sup> (qui est la conscience du présent et la possibilité de pouvoir regarder en arrière sous la lumière d'une connaissance successive de ce qui dans le passé remémoré n'était pas connu) ne peut pas ramener le souvenir passé sans le reconstruire à sa façon par le biais de la perception présente de l'image recouvrée.

Le problème de la mémoire ouvre, ne serait ce que transversalement, un volet sur le rapport dialectique entre écriture et oralité. Il suffit de penser que l'écriture a été souvent pensée en opposition à l'oralité comme un moyen de fixer des choses dites oralement, comme un support pour ne pas risquer de perdre ces choses et les transmettre aux générations futures. En même temps il est impossible de départager oralité et mémoire car il y a des techniques bien précises de mémorisation orale. Si le rapport à trois entre écriture, oralité et mémoire se limitait aux techniques et au développement de l'écriture, ou bien aux méthodes d'apprentissage de longs poèmes, de légendes, contes, chansons, à l'oral, il ne serait peut être pas pertinent de développer cet aspect de l'étude. Mais ce sujet pourrait être envisagé sous une autre perspective. On vient de dire qu'à côté de la fonction que nous avons appelée informatique de la mémoire, il y a cet aspect non négligeable de reconstruction du passé pour la mise en commun ou pour le partage thérapeutique d'une histoire personnelle. Or, nous venons de dire que l'acte de recouvrement pur, s'il existe, se transforme en nouvelle perception dès que l'image de l'objet passé s'est matérialisée dans notre présent. La perception présente transforme ainsi cette image du passé et la fait revivre dans le présent : le passé est recouvert mais aussi construit. D'où l'importance des littératures écrite et orale ou, pour mieux le dire, de l'acte de création. Il a été souvent suggéré que l'autobiographie, en tant qu'acte de création littéraire portant sur l'expérience directe de l'auteur, permet la construction, et plus particulièrement le procès de construction individuelle

---

<sup>11</sup> Le mot est emprunté à N. King (King 36).

grâce à l'action de l'écriture. L'autobiographie devient un moyen d'introspection du sujet et de résolution des conflits et des contradictions qui reflètent, là aussi, les contradictions de la nation qui cherche la forme à travers laquelle passer pour se réinventer.

Or, en parlant d'autobiographie nous savons que nous traversons un terrain miné. Il faudra donc aborder cet aspect plus en détail. Tenons-nous pour le moment à une définition très générale. Par autobiographie on entend généralement tout récit qui concerne l'histoire d'un individu à un moment de sa vie, écrit dans la plupart des cas à la première personne. L'autobiographie semble être une prérogative de l'écriture. Comment garder un journal intime sans écrire ? Comment faire ordre dans les souvenirs sans écrire pour pouvoir parcourir plusieurs fois le texte, ajouter ou déplacer des éléments qui reviennent au fur et à mesure qu'on stimule notre mémoire grâce à des images vues et revues ? Mais qu'en est-il de la voix ? Est-ce que la voix peut permettre aussi ce processus de reconstruction (si reconstruction il y a) ? Comment les deux scènes d'écriture et de parole participent-elles au recouvrement ? S'agit-il de deux procédés complètement différents, deux chemins parallèles ou de deux routes qui se croisent et qui aboutissent au même lieu ?

Pour revenir enfin à l'explication du titre, nous notons que les différents aspects étudiés y sont résumés : mémoire, écriture et oralité évidemment, mais aussi d'autres éléments. Nous jouons sur le mot enjeux qui peut vouloir dire participation, contribution, mais aussi ce que l'on peut gagner ou perdre. Il contient le mot *je* (que nous soulignons) qui renvoie à l'individu qui se raconte et que nous étudions dans ses rapports avec le temps et la communauté. Nous y trouvons aussi le mot « jeu », ce qui permet de souligner l'importance, pour ce travail, de la relation à l'imagination et au fantasme dans le recouvrement des souvenirs et la création de l'œuvre de mémoire. Comme nous l'expliquerons, le poète (et l'artiste en général) utilise l'art comme un jeu. Autrement dit, à travers la création le poète joue, se moque, fantasme, change de rôle, se déplace, et ainsi change de perspective.

Parler de la mémoire et de ses enjeux nous permet de prendre en compte plusieurs aspects de l'œuvre de Behan que nous avons brièvement rappelés dans cette introduction. La mémoire implique le souvenir, mais aussi les différentes façons de se souvenir. On peut se rappeler, recouvrer le passé seuls ou bien revivre le passé en l'évoquant à plusieurs. On peut simplement reconnaître le passé, ou bien on peut le percevoir. On peut revoir les images du passé en tant que



copies (*eikon*) de la chose révolue, ou rentrer en possession de quelque chose qui était à nous, qu'on a perdu pour enfin se le ré-approprier. Tous ces mots en *re-* sont des aspects différents de la mémoire. Si d'une part, tous impliquent le retour en arrière, la répétition, de l'autre, tous le font d'une façon différente. Et ce sont ces différents enjeux de la mémoire qui nous permettent de lire l'œuvre de Brendan Behan dans sa totalité. Nous parlerons plus en détails de ces différentes faces de la mémoire dans les parties qui leur seront dédiées.

Tout d'abord nous essaierons de trouver une unité au corpus dont nous avons souligné le caractère hétérogène. Les axes de cette partie sont aussi les axes sur lesquels tout le travail se construit : l'autobiographie, la mémoire et le rapport à l'autre. A l'intérieur de ces grands axes nous retrouverons d'autres aspects importants tels que le rapport de l'écriture auto-diégétique au réel, et à la vérité (que nous entendons comme conformité au sentiment de la réalité) ; le recouvrement du passé ; la quête d'identité d'un individu et l'interaction des différentes instances dans cette recherche ; le rapport de soi à l'autre, ou plutôt au groupe, (famille, communauté, nation, etc.), ainsi que le besoin de l'individu de se reconnaître en tant que tel à l'intérieur du groupe, puisque notre corpus se lit dans sa totalité comme une œuvre autobiographique. Il sera nécessaire dans cette partie de préciser la raison qui nous pousse à parler d'autobiographie et le sens que nous donnons à ce mot. Nous reviendrons aussi sur la mémoire, car nous verrons les liens entre elle et l'autobiographie. Mais nous interrogerons également l'œuvre afin de comprendre le rapport entre le « je » et l'autre. Le souvenir personnel, nous l'avons déjà dit, ne va pas de soi, mais il s'inscrit dans une dialectique qui rassemble le moi et l'autre – ou les autres. Ainsi nous nous concentrerons sur l'aspect collectif de la mémoire. Le lien que la mémoire et l'autobiographie entretiennent avec l'idée de vérité (dans l'acception que nous avons indiquée plus haut), ou plutôt de véridicité, et avec l'idée de fiction nous invitent à nous interroger sur ces concepts, ce qui nous poussera à rapprocher l'œuvre de l'auteur du conte et de l'épopée.

Toujours dans l'objectif d'établir cette unité de l'œuvre, nous essaierons dans la deuxième partie de la thèse d'établir l'existence de dispositifs littéraires propres à la « littérature de la mémoire », d'une poétique propre à une œuvre de mémoire comme celle de Brendan Behan. Nous nous intéresserons plus précisément aux genres et aux thèmes de l'œuvre et au rapport de l'auteur à ses personnages. Mais il s'agira aussi de s'interroger sur une « mémoire de la littérature », autrement dit une mémoire qui a pour objet la littérature et qui n'est pas le sujet de celle-ci. L'abondance de références à d'autres auteurs ainsi qu'à ses propres textes, peut en effet représenter un élément important pour la compréhension de l'œuvre.

Nous ne négligerons pas la qualité du langage dans l'œuvre de Behan. La question de la dichotomie entre oralité et écriture est également inévitable dans une étude qui cherche à établir s'il existe des formes particulières d'expression de la mémoire en littérature et quelles sont ces formes. Étudier un auteur comme Behan permet de se tourner vers des procédés différents de création littéraire, des supports variés, des canaux de transmission divers. Ainsi, la troisième partie portera sur l'utilisation de l'écriture et du style oral par l'auteur et sur leur possible interaction. Nous rapprocherons souvent l'œuvre de Behan de la tradition mythique, épique et du monde du conte. Si l'écriture est une action souvent considérée comme solitaire, la performance orale demande un public *in praesentia* et consiste en une littérature pour ainsi dire communautaire. L'aspect oral de ces pratiques ne peut pas être sous-estimé et notre corpus comprend des textes dont la diffusion a été assurée par le canal de la radio. Nous étudierons également l'œuvre dans sa relation avec les différents média et supports. A côté de la dichotomie entre écriture et oralité, cette partie prendra aussi en considération un autre langage qui est celui de l'image et auquel nous consacrerons le dernier chapitre.

Si nous avons insisté sur le lien existant entre mémoire et autobiographie, nous avons aussi remarqué l'importance de l'imagination dans l'acte de recouvrement et dans l'écriture autobiographique. La littérature de Behan se caractérise par sa dimension réaliste et son rapport au témoignage dont l'art, semblerait-il, doit se charger. Mais nous n'oublions pas que l'invention demeure un de ses éléments fondamentaux. Elle se traduit notamment dans la répétition du souvenir, procédé à travers lequel l'événement remémoré se cristallise, se transforme, s'éloigne de la réalité. Nous verrons que l'insistance avec laquelle Behan continue à raconter des histoires suggère que l'activité créative représente pour Behan le moyen à travers lequel le sujet peut recouvrer le passé, le modifier et, paradoxalement, l'oublier.

## 1. Autobiographie et mémoire. Le rapport de soi à l'autre

Qu'est-ce que la mémoire ? Et pourquoi nous penchons-nous sur cet aspect de l'œuvre de Brendan Behan ? La première question n'est pas simple à aborder étant données les nombreuses définitions et les abondantes études sur le sujet, tant dans le domaine de la littérature que dans ceux de la psychologie, de la neurolinguistique, de l'informatique ou encore de la psychanalyse. Le sens du terme mémoire est aujourd'hui très chargé et ce mot porte en soi des significations nuancées dont il faudra tenir compte. Nous avons donc essayé de définir la mémoire par rapport à notre étude et par rapport à l'œuvre de Brendan Behan, œuvre que nous considérons en tant qu'autobiographie<sup>1</sup>, ce qui nous poussera à étudier les liens entre mémoire et autobiographie. Quant à la deuxième question, la réponse a déjà été anticipée. La mémoire nous semble être le fil conducteur de toute l'œuvre de l'auteur irlandais, l'élément qui permet de lire cette œuvre diverse comme un tout, peut-être comme un projet de recherche d'identité au travers de l'écriture et, plus généralement, de la création littéraire, car il est restrictif de parler d'écriture dans le cas de cet auteur.

Lorsque nous parlons de mémoire et d'autobiographie, la question de la fiabilité du récit par rapport aux événements, tels qu'ils se sont réellement passés se pose. Quelle est la relation de l'autobiographie avec la vérité ? Le souvenir est-il toujours véridique ? Telles sont les questions fondamentales que nous nous posons dans cette première partie. Il s'agit en effet de comprendre comment lire l'œuvre de l'auteur par rapport au réel. Mais une autre question essentielle qui se pose lorsqu'on aborde les thèmes de l'autobiographie et de la mémoire est le rapport de l'individu à l'autre (le groupe, la famille, la nation, etc.).

Nous essaierons, dans cette partie, d'établir d'abord certains concepts et de définir l'œuvre de Behan sous son aspect autobiographique ainsi que sous celui de la mémoire. Tout d'abord, il est nécessaire d'esquisser une vue d'ensemble de l'œuvre de Behan. Nous essaierons de le faire brièvement dans le premier chapitre de cette partie. Les limites du travail ne permettent pas de

---

<sup>1</sup> Malgré le côté très hétérogène de la production de Behan, il sera question d'analyser son œuvre aussi sous l'aspect autobiographique et d'aborder le débat sur l'écriture auto-diégétique. Le vocabulaire utilisé dans cette partie pourrait donc sembler vague. Dans un premier temps nous utiliserons des termes tels que « autobiographie », « roman autobiographique », « autobiographisme » sans rentrer dans les détails, mais nous tâcherons de restreindre la définition d'autobiographie par rapport à notre étude chemin faisant.

faire un panorama détaillé de la production de l'auteur qui constitue l'objet de notre recherche. Nous avons cependant estimé utile d'en donner un aperçu afin d'en illustrer certains traits saillants et d'en faire apparaître la variété. Nous nous appuyons pour cela sur des ouvrages qui nous permettent d'introduire les thèmes que nous approfondirons par la suite ou que nous ne pourrions pas analyser dans le détail à ce stade.

Il s'agira ensuite d'introduire et de définir les deux concepts clés de notre recherche : celui de la mémoire, bien sûr, mais aussi celui de la « forme » qui permet le recouvrement et que l'on reconnaît souvent dans l'écriture de soi. Dans un deuxième chapitre, nous nous tournerons ainsi vers l'autobiographie pour essayer d'établir quelles sont ses caractéristiques. L'étude de la littérature relative à ce genre nous a montré qu'il est difficile de la définir et nous sommes consciente que nous ne pouvons pas en déterminer le sens de façon universelle. Nous nous limiterons donc à la caractériser par rapport au corpus étudié. Dans le troisième chapitre de cette première partie, il s'agira d'étudier la mémoire sous ses différents aspects, de définir ses liens avec l'autobiographie et d'insister sur le caractère à la fois fictif et factuel du souvenir. Cet aspect sera repris dans le dernier chapitre lorsque nous comparerons l'œuvre de l'auteur au conte et à l'épopée. Outre qu'elle nous donnera l'occasion de remarquer d'autres éléments qui nous permettront de considérer l'œuvre de Behan comme une unité, cette comparaison visera à montrer les similitudes avec ces genres mais aussi la façon dont l'auteur s'en détache, ce qui lui permet de passer d'une histoire collective à une histoire personnelle.

## 1.1 La vie et l'œuvre de Brendan Behan.

Lorsqu' il s'aventure dans l'étude de l'œuvre de Brendan Behan, le chercheur sait que beaucoup de chemin reste à faire. Passé l'enthousiasme dont la critique a fait preuve pour Behan de son vivant et pendant les quelques années suivant sa mort, l'œuvre de l' « Irish laughing boy », comme il est communément appelé, n'a suscité qu'un intérêt flottant. Nous ne négligeons pas le travail des chercheurs qui nous ont précédé sur ce terrain et qui ont contribué, certains magistralement, à l'étude et à la compréhension de cet auteur. Nous leur sommes d'autant plus redevable car c'est notamment grâce aux ouvrages et à la variété d'approches de ces critiques que nous pouvons, dans ce premier chapitre, proposer un aperçu des aspects les plus frappants de l'œuvre de l'auteur et nous y ferons référence tout au long de cette thèse. S'il est important d'introduire ces éléments et de tenir compte des résultats des précédentes recherches (notamment dans une thèse qui cherche à avoir une lecture globale de la production de l'artiste), il ne faut pas perdre de vue un fait essentiel : le fait que dans ce travail nous nous interrogeons surtout sur le rapport entre l'art et la vie de l'auteur. Nous ne sommes certainement pas les premiers à constater cette « obsession de la vie » dans l'œuvre de Brendan Behan. Dans la préface à son recueil d'essais sur l'auteur<sup>2</sup> (alors disparu depuis peu), E.H. Mikhail notait cette impossibilité à séparer l'homme de l'œuvre et le comparait à Oscar Wilde :

It is unfortunate that the legend that made Brendan Behan concentrates in the main more on his drinking attributes than on his work. A similar fate was suffered by Oscar Wilde, the critical evaluations of whose achievements vitiated themselves in accepting biased popular judgments of the writer's personality, which pervaded all he wrote. Like Wilde, Behan was an extraordinary figure both as a writer and as a man, and in order to picture him fairly, if not definitely, it is necessary to merge the two aspects of him. Both Behan and Wilde were too busy living to write, and both died suffering the agony of not being able to write any more (Mikhail 1979, 16)

The *Art of Brendan Behan* est divisé en plusieurs parties dont la première concerne justement l'homme<sup>3</sup> et se présente comme une suite d'articles écrits par des personnes l'ayant côtoyé parmi lesquels Kennet Allsop, Tim Pat Coogan, Francis MacManus, et parus dans la presse le jour de la mort de Behan. Inévitablement cette partie constitue plutôt un hommage à l'homme disparu ;

---

<sup>2</sup> E.H. Mikhail (ed.), *The Art of Brendan Behan* (New York : Barnes and Noble, 1979).

<sup>3</sup> Le titre de cette partie s'intitule en effet « Brendan Behan the Man », La deuxième « Brendan Behan the Writer » : cette dernière contient des essais sur toutes les œuvres de Behan.

les auteurs nous racontent principalement des anecdotes illustrant la personnalité complexe de l'auteur.

A côté de ce lien indissoluble entre la vie de Behan et son œuvre, illustré déjà par E. H. Mikhail, ce premier chapitre prétend aussi mettre en évidence l'aspect subversif de Behan, et ce surtout aux yeux de cette première génération critique. Ce caractère rebelle de l'auteur concerne aussi bien l'homme que l'écrivain, et l'originalité de la production de Behan réside principalement dans l'expression de cette rébellion. Ce dernier aspect ne peut pas être dissocié de l'élément politique de la production behanienne et demande que l'on précise la position de l'auteur vis-à-vis de la situation de son pays.

### **1.1.1 Brendan Behan l'auteur, le personnage, l'homme.**

Dans le premier chapitre de son livre dédié à Brendan Behan publiée seulement un an après la mort de l'auteur, Sean McCann définit l'écrivain irlandais comme « a wild man, a hard man, a quare fella<sup>4</sup> ». Il continue : « He was the wildest Dublinman of the century. Everywhere you go in the city on the Liffey you will hear stories about him. He was a roaring legend during his life. He is not long dead and the cult of Behanism is rampant. » (McCann 15) En nous appuyant sur cette citation, l'on pourrait affirmer que le « culte » de Brendan Behan est lié à sa vie plus qu'à son œuvre. Il faut admettre que l'auteur semble avoir contribué à cet état de fait par son comportement exubérant. Ses interviews étaient presque plus célèbres que ses pièces théâtrales et les journalistes étaient surtout intéressés par les derniers scandales autour de l'auteur, ce qui fait dire à McCann : « few miss Brendan as much as newspaper editors. He was always good for a diversion – and a headline. Wherever he went there were newspapermen in too [...] » (McCann 21). Au moment de sa mort, les gens ont surtout remarqué la disparition d'un personnage médiatique et d'un soldat de l'IRA plutôt que celle d'un écrivain doué, probablement mort trop tôt. Kenneth Allsop va jusqu'à affirmer : « More of the loss of the books he never wrote, I shall feel that henceforth there will always be an empty chair at the feast. » (Mikhail 1979, 20)

---

<sup>4</sup> Sean McCann (ed.), *The World of Brendan Behan* (London : Four Square Books, 1965, p. 15).

Behan a contribué activement à créer cette image en donnant souvent l'impression d'être à la recherche de sensationnalisme plus que de reconnaissance littéraire. Mais il ne s'agit que d'une impression car, parallèlement, dans ses œuvres ou dans ses lettres, transparaît le besoin d'être considéré pour son talent. L'art a été pour Behan le moyen de construction de sa propre personne et également le moyen de créer son propre « culte » comme une sorte de préparation à la disparition. McCann n'hésite pas à affirmer : « In the places where he used to go [...] they will never forget him. » (McCann 15) Cette idée de souvenir éternel reviendra plus loin dans cette thèse. Nous nous limiterons pour le moment à constater que Behan, d'abord créateur et conteur d'histoires, est devenu le protagoniste de celles-ci. Inévitablement sa vie est devenue l'histoire principale, comme si, en quelque sorte, elle était « prisonnière » de son art. Nous sommes convaincue que dans le cas de cet auteur il est impossible de départager la vie et l'art, et qu'il est donc impensable de s'intéresser aux œuvres de Behan sans s'intéresser à sa vie, cela parce que ses œuvres ne sont que les vestiges de la vie, du moins de cette vie que l'écrivain a voulu créer. L'existence assez courte de l'auteur a tellement attiré l'attention du public qu'il ne serait pas faux de dire qu'art et vie se mélangent à un point tel qu'il est difficile de dire si c'est la vie de l'auteur qui a inspiré son art ou si au contraire c'est l'art et l'écriture qui ont « construit » la vie de Behan. Anne Goarzin, se penche justement sur la question, notamment à travers l'analyse de *Borstal Boy*, l'œuvre de Behan la plus critiquée et la plus connue avec ses pièces de théâtre *The Hostage* et *The Quare Fellow*. La chercheuse en conclut que « c'est bien le sujet Behan qui naît de l'écriture plus encore que l'écriture ne naît de Behan<sup>5</sup> ». Dans *Borstal Boy* ce qui frappe tout d'abord est le dialogue qui s'installe entre plusieurs instances qui sont représentées tout d'abord par la pluralité des « je » qui caractérise l'autobiographie, mais aussi par la présence de l'autre.

Le titre de ce sous-chapitre met justement l'accent sur l'omniprésence de l'élément autobiographique<sup>6</sup> dans la narration des histoires. L'œuvre de Behan est autobiographique dans le sens plus large du terme. Sa production entière semble répondre à la nécessité de l'auteur de raconter sa propre expérience : l'auteur se transforme donc en personnage<sup>7</sup>. Prenons tout d'abord *Borstal Boy* et *Confessions of an Irish Rebel*. Bien que nous reviendrons plus tard sur la spécificité de ces deux textes, nous pouvons déjà affirmer que ces deux œuvres, écrites à la première personne, se présentent au lecteur comme des autobiographies, l'auteur, le narrateur et

<sup>5</sup> Anne Goarzin, « *Borstal Boy* de Brendan Behan: la résistance de l'autobiographie », Pascale Amiot-Jouenne (éd.), *L'autobiographie irlandaise. Voix communes, voix singulières* (Caen : PUC, 2004, p. 73-90).

<sup>6</sup> Nous nous occuperons dans le chapitre suivant de la définition de l'autobiographie et notamment en relation avec l'auteur.

<sup>7</sup> Cordesse, Lebas, Le Pellec, *Langages Littéraires* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 58).

le personnage renvoyant à la même personne. La même chose vaut pour les deux autres « talk books ». *Brendan Behan's Island* et *Brendan Behan's New York*, peuvent être aussi perçus comme des autobiographies, ou plutôt comme des récits de voyage. Ils sont aussi caractérisés par l'utilisation du déictique « I » qui renvoie à une personne ayant réellement existé et dans laquelle nous reconnaissons les trois instances de l'autobiographie : le narrateur, le personnage et l'auteur. Dans les articles également, malgré la brièveté des textes, le lecteur a souvent à disposition les éléments nécessaires à l'identification des trois instances et généralement l'auteur s'y désigne comme écrivain, narrateur et personnage. Quant aux nouvelles, même si, contrairement au reste de la production en prose, le « je » du texte n'y est pas nommé<sup>8</sup>, la présence d'un narrateur auto-diégétique et les connaissances du lecteur sur la vie de Behan permettent de reconnaître facilement certains faits de la vie de l'auteur, faits qui sont narrés dans les autres œuvres ou bien dans de nombreuses biographies, officielles ou non officielles.

L'autobiographie est souvent définie comme un récit en prose (ce qui n'empêche pas des poèmes d'être autobiographiques comme nous le verrons pour « Remembrance »). Une distinction se dessine entre le nom « autobiographie » et l'adjectif « autobiographique ». Si ce dernier s'utilise avec facilité (est autobiographique tout ce qui concerne la vie de l'auteur), dès que l'on utilise le mot autobiographie les choses se compliquent. Nombreuses sont les définitions (comme nous pourrions le voir dans le chapitre 2) et la littérature sur le sujet est très vaste. En ce qui concerne le théâtre, la situation est plus embarrassante et nous y reviendrons plus tard, dans le chapitre sur l'autobiographie. Nous nous limiterons ici à reconnaître la similitude entre certains personnages des pièces et des *radio-plays* de Brendan Behan. Un ou plusieurs personnages des pièces y renvoie systématiquement à l'auteur implicite de la pièce. Patrick, dans *The Hostage*, rappelle l'ironie que l'on prête à Behan « l'homme » ou au personnage des autobiographies : « Patrick is the voice of cynicism and irony throughout the play, his sardonic comments constantly illustrating the weakness of Monsewer's<sup>9</sup> sentiments » (Brannigan 108). C. Kearney note aussi la ressemblance avec ce personnage en particulier, mais aussi avec les autres personnages, qui sont tous, d'une manière ou de l'autre, le reflet d'une des ses personnalités :

---

<sup>8</sup> Dans *Borstal Boy* et dans les « talk books », ainsi que dans pratiquement tous les articles de l'*Irish Press*, le texte révèle que le « je » du texte est bien Brendan Behan. Souvent ce sont les dialogues qui apportent l'information car un des personnages s'adresse directement au « je » du texte en l'appelant par son prénom ou son nom, mais parfois l'identité du « je » est dévoilée par le biais d'un discours rapporté par le narrateur.

<sup>9</sup> Monsewer est le personnage dans la pièce qui exprime la pensée nationaliste célébrant la mort des héros de l'indépendance.



[...] in every character, even Monsewer, aspects of Behan's personality are reflected. In the Officer and Volunteer one senses that extreme idealism which fired Behan at Glasnevin. Monsewer is an exaggeration to absurdity of Behan's own inability to free himself from the imagery of his childhood. Patrick may be seen as a projection of what Behan might have become. Like his creator, Patrick inclined to the left wing of the republican movement, rejected the prim Puritanism of the right and became disenchanted with the later IRA; nevertheless both were trapped by their previous involvement. Like Patrick, Behan knew what it was like to be restricted by social circumstances, and, like Patrick, Behan often found that his impulsive kindness took him across political divisions. The younger people in the play give some indication of Behan's hope of a fresh future. (Kearney 127)

Certaines phrases reviennent aussi créer le lien entre ses personnages, qu'il s'agisse des pièces de théâtre, des autobiographies « proprement dites » ou des nouvelles. Ainsi, de la même manière que les personnages des autobiographies, les personnages des pièces théâtrales sont des « reproductions » de l'« homme réel », du moins de cet homme que l'auteur a donné à voir aussi à travers la création d'un personnage médiatique. Tout participe à ce projet qui est fondé sur la création du « culte » de l'auteur. C. Kearney l'affirme : « he sometimes revealed a desire to be famous, to achieve a fame which would bring people from all over the world to his funeral » (Kearney 18). Se fondre avec ses personnages est pour Behan une autre manière d'exister, de s'exprimer, de se révolter.

Ces considérations sur le rapprochement entre tous les textes de Behan et l'autobiographie sont certes hasardeuses, mais elles nous font réfléchir à la position de l'auteur vis-à-vis de son œuvre. Il est en effet indiscutable que toute sa production tourne autour de sa vie et que cette « obsession » de l'auteur est un élément extrêmement intéressant que nul ne peut sous-estimer. La question concernant les raisons d'une telle « obsession » est inévitablement au centre de notre étude et nous essaierons de voir par la suite, dans cette partie, en quoi ses œuvres répondent toutes à un même projet. Brendan Behan est non seulement l'auteur implicite<sup>10</sup> et le narrateur de son expérience, il est également le personnage de ses histoires et il en devient presque prisonnier comme s'il lui était impossible de séparer le personnage créé de « l'homme réel ». « Dans le cas de *Borstal Boy* », écrit A. Goarzin, « tout laisse penser que le projet autobiographique, qui se dessine bien en amont de ce roman, influence la vie de l'auteur » (Amiot-Jouenne 77) et, comme la chercheuse le dit plus loin, Behan dépasse les limites de l'autobiographie (Amiot-Jouenne 89). D'ailleurs, semblablement à *Borstal Boy*, *Confessions*

---

<sup>10</sup> L'expression est empruntée à Wayne C. Booth qui définit l'auteur implicite comme : « the author's second self », toujours distinct de l'« homme réel » qui crée une version « supérieure » de soi-même au moment où il crée son œuvre. (Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, second edition, Chicago and London : The University of Chicago Press, 1983, 151). Cette nouvelle version devient dans le cas de Behan l'image inoubliable que l'homme réel veut donner à la postérité.

*of an Irish Rebel*, les autres « talk books » et les nouvelles, échappent d'une manière ou d'une autre aux frontières du genre. Mais toutes, y compris les pièces de théâtre, participent de ce projet qui est celui de la construction du sujet à travers la création littéraire. L'homme naît de sa propre écriture et à travers celle-ci cherche à établir une image éternelle et inoubliable de lui-même<sup>11</sup>. Nous nous apercevons grâce à ces considérations que la qualification d'autobiographie ne peut s'appliquer à ces œuvres sans risquer de le déformer et, afin d'éviter de s'éloigner de notre aperçu sur l'auteur, nous renvoyons les réflexions à ce propos à un chapitre ultérieur, car avant cela, il nous reste à considérer des éléments fondamentaux de cette œuvre que nous avons essayé de regrouper sous le thème de la rébellion. Profondément lié à ce projet autobiographique qui fait de l'acte de la création littéraire une sorte de « création » du sujet, il y a l'aspect subversif de la production behanienne, une sorte de rébellion contre tout système imposé.

### **1.1.2 De la rébellion politique à la rébellion personnelle et littéraire.**

Ce qui a été mis en avant dans les précédentes études sur l'auteur est aussi l'aspect subversif de l'œuvre de Behan, une subversion qui s'est d'abord concrétisée dans sa vie. La rébellion est au centre de l'œuvre et de la vie de Behan, qui aurait déclaré : « if there's a government, I'm against it » (Mikhail 1979, 24) Elle commence sur le terrain à travers les actions terroristes que le jeune Behan essaie d'accomplir sur le sol anglais. Son éducation, nous l'avons rappelé dans l'introduction, y est sans doute pour quelque chose. Dans ses interviews et dans ses articles, mais aussi dans les histoires qu'il racontait dans les pubs, il insistait sur le rôle joué par ses parents lors de la guerre civile, le fait que son père était enfermé avec les autres chefs de la rébellion et particulièrement de Valera et racontait avec fierté qu'il avait été dans une prison à seulement trois mois<sup>12</sup>. Dans ses œuvres, les actions révolutionnaires des familles Behan ou Kearney sont mentionnées et louées. On se souviendra, par exemple, que dans ses textes Behan rappelle sans cesse le fait que son oncle était l'auteur de l'hymne irlandais *A Soldier's Song*, ou que sa grand-mère avait vu tous les hommes de la maison partir au combat.

---

<sup>11</sup> Nous développons ces aspects notamment dans les parties 1.3 et 3.3.

<sup>12</sup> A sa naissance, Stephen Behan était en effet détenu dans la prison de Kilmainham et Kathleen Kearney aurait amené le nouveau né devant la prison pour que son mari puisse le voir.

Brendan Behan avait seulement quatorze ans lorsqu'il essaya de s'échapper pour aller combattre en Espagne et à seize il se retrouva en prison à Liverpool, puis dans une maison de correction. Après trois ans il retourna en Irlande et prit part à la commémoration du seize avril, occasion à laquelle il se retrouva au milieu d'un affrontement et tira sur des policiers. Arrêté à nouveau et condamné à quatorze ans de prison il en sortit peu après sa condamnation suite à un armistice général. Il fut encore emprisonné en Irlande pour des raisons d'ordre public et, en Angleterre, pour ne pas avoir respecté l'ordre d'extradition prononcé à sa libération en 1942. Même en dehors de la prison son attitude était toujours celle de la révolte et de la provocation. Behan avait compris l'importance des médias qui se développaient à l'époque et n'a pas hésité à s'en servir pour développer son « succès ». Ses interviews étaient attendues car souvent il s'y présentait complètement ivre et n'hésitait jamais à blesser par son ironie et ses sarcasmes. Le langage de ses textes traduit aussi cette envie de sensationnalisme et de provocation, et de nombreuses scènes décrites dans *Borstal Boy* ou *Confessions of an Irish Rebel*, ou encore dans ses nouvelles, ainsi que les situations mises en scène dans ses pièces visant à choquer, déranger, provoquer. Qui était donc ce rebelle et contre qui et quoi se rebellait-il ?

Behan ne paraît pas avoir eu de cible particulière et tout passait au crible de son regard critique. La première idée que l'on peut avoir lorsque l'on entend parler de Behan est celle d'un Irlandais qui, comme tant d'autres, se rebelle contre l'« Empire »<sup>13</sup>, et certainement les convictions politiques du jeune Irlandais allaient dans ce sens. Les premiers poèmes en gaélique que Brenda Behan a composés à partir de treize ans témoignent de cette rébellion à l'Empire. Le jeune protagoniste de *Borstal Boy* est au début du roman la représentation de cette rébellion juvénile. Dans d'autres textes plus tardifs, la révolte contre l'« Empire » est tout aussi présente car, même en quittant l'IRA et en montrant que son hostilité profonde vers les Anglais<sup>14</sup> s'est estompée, Behan reste convaincu que l'Irlande a subi pendant des siècles une oppression injuste et que le contrôle britannique sur la politique irlandaise ne permet pas au pays de se construire complètement. Il serait par contre erroné de considérer ses textes comme des simples œuvres de propagande nationaliste. *Borstal Boy* a été parfois rapproché de l'autobiographie de prison dont

---

<sup>13</sup> Nous utiliserons des guillemets lorsque nous nous référerons à des termes tels que « empire », « impérial », « colonisation » et tous les mots qui renvoient à l'idée de colonisation. Nous utiliserons en effet ces termes en relation à des concepts particuliers liés à une perspective postcoloniale, ou bien lorsque nous voudrions faire référence à l'usage que l'auteur pouvait en faire, ou à l'attitude que l'auteur pouvait avoir vis à vis des relations entre Grande Bretagne et Irlande. Il s'agit en effet d'un discours très délicat concernant le statut de l'Irlande à l'intérieur de l'Empire britannique et dans lequel nous choisissons de ne pas entrer ici, car nous ne saurions pas en faire un compte rendu détaillé et exact en quelques lignes.

<sup>14</sup> Dans ses textes Behan se réfère surtout aux « anglais » lorsqu'il parle de la population responsable de l'« occupation » de l'Irlande, mais il parle aussi de « British Empire », « British Crown » lorsqu'il exprime des idées plus générales.

la littérature irlandaise est riche, mais l'œuvre illustre surtout l'évolution de l'auteur qui passe d'une rébellion nationale à une rébellion personnelle. L'autobiographie de Behan se fonde sur la déconstruction de l'image du héros politique que d'autres auteurs ont créé à travers leurs récits de vie ou leurs mémoires. Declan Kiberd n'hésite pas à rapprocher le roman de Behan de la littérature de prison, mais l'érudit irlandais précise à juste titre que l'œuvre de Behan se détache aussi de ce genre particulièrement répandu en Irlande :

The play [*The Quare Fellow*], along with the autobiographical *Borstal Boy*, entitles Behan to high praise as an exponent of prison literature. These texts take their place in a tradition which also includes John Mitchell's *Jail Journal*, Wilde's *De Profundis* and "Ballad of Reading Goal", and Peadar O'Donnel's *The Gates Flew Open*. But they also subvert this predecessor genre, in the sense that they remain iconoclastic about nationalist pieties: the teenage Behan, masturbating in his lonely cell in an English borstal, asks himself witheringly if great men like de Valera were driven in similar circumstances to do this too. Even rebellion must be rebelled against, if it is to become liberation. (Kiberd 1996, 519)

En s'éloignant d'une vision « extrême » du nationalisme, Behan s'est tourné vers le socialisme et vers une lutte contre toutes les injustices en général. Cette idée se retrouve en effet dans toute sa production. La mort de Leslie dans *The Hostage* est aussi touchante et injuste que celle du soldat irlandais à Belfast<sup>15</sup>. Comme Brannigan le fait remarquer : « *The Hostage* is understood [...] as a betrayal of cultural nationalism » (Brannigan 101). Il continue plus loin : « By figuring the death of Leslie as equivalent to, and as tragic as, the death of the IRA boy in Belfast, Behan was not just resolving nationalist dilemmas within an international humanism, but deconstructing the melodramatic excesses of nationalism itself. » (Brannigan 112)

La rébellion se traduit aussi par le thème de l'homosexualité, un sujet qui mériterait certainement une étude bien plus approfondie. Behan a été défini comme auteur bisexuel bien que la famille ait souvent essayé de démentir l'information. Ainsi les références à l'homosexualité et à la relation avec Charlie sont présentes tout au long de *Borstal Boy*. La nouvelle « A Woman of no Standing » tourne également autour de ce thème. Les références à Oscar Wilde ont souvent pour seul but de rappeler les raisons de l'emprisonnement de son concitoyen. Nous ne nous interrogerons pas sur la vérité des rumeurs qui entourent la figure de Brendan Behan, mais plutôt sur l'utilisation que l'auteur fait du sujet de l'homosexualité car elle devient pour Behan un autre moyen de révolte et l'expression de l'homosexualité de ses personnages est bien sûr liée à la rébellion politique. Tout d'abord elle permet à l'auteur

---

<sup>15</sup> Leslie est fait prisonnier afin d'obliger la libération d'un soldat irlandais de l'IRA à Belfast.

de souligner le contraste avec les autobiographies de prison. En insistant sur les relations homosexuelles entre les prisonniers et surtout sur sa relation avec Charlie, Behan dénonce certainement le refus de l'image masculine que les autobiographies de prisons et les figures des héros de la renaissance ont voulu diffuser en réponse à l'iconographie « impérialiste ». Behan insiste beaucoup aussi sur les conditions des détenus et sur leurs besoins purement humains et aussi sexuels, car dans *Borstal Boy* en particulier, c'est le système de la prison que Behan veut critiquer et à travers lui la société qu'il reflète. Richard Brown note à ce propos : « Behan not only describes what makes a prison succeed or fail as social institution, he also compares his three prisons with society at large, as it is suggested through references to the Irish-English struggle, the World War II background, and Brendan's return to Dublin at the end of part three<sup>16</sup>. »

Comme nous le verrons aussi par la suite, *Borstal Boy* et *Confessions of an Irish Rebel* mettent en scène un héros qui en n'est pas un. Il est évident que l'une des raisons pour laquelle Behan insiste sur le sujet, notamment dans *Borstal Boy*, est le besoin de ne pas se conformer à l'image du prisonnier politique que les autobiographies irlandaises ont véhiculée. Alors que ces œuvres et les idées nationalistes voulaient aussi lutter contre une image d'une Irlande « féminine et faible » qui circulait dans les médias britanniques, l'autobiographie de Behan révèle la « faiblesse » du héros et, à travers l'expression de son homosexualité, s'oppose à un idéal de masculinité qui était véhiculé par la littérature et, en général, la doctrine républicaine. Behan utilise la forme qui rappelle l'autobiographie de prison dans *Borstal Boy* et se sert toujours du nationalisme et de la lutte à laquelle il appelle comme table de fond dans ses pièces ou dans d'autres productions, mais le but n'est pas de défendre à tout prix les idées véhiculées par le nationalisme culturel. Selon A. Goarzin, « Behan exploite volontiers la forme consacrée de l'autobiographie de prison, mais la subvertit tout aussi promptement pour mettre en évidence, non les souffrances de la nation opprimée par la colonisation, mais les difficultés de cette même nation à se critiquer elle-même et à questionner le discours et l'iconographie qu'elle véhicule ». Behan se rebelle en effet contre les formes véhiculant les idées nationalistes et en particulier l'autobiographie irlandaise dont Pascale Amiot-Jouenne résume les caractéristiques : son caractère politique, le rôle joué par les événements historiques et culturels, l'identification entre la destinée individuelle et la destinée nationale, l'influence de la tradition orale gaélique, un caractère majoritairement masculin (Amiot-Jouenne, 16-8). Alors qu'à première vue on serait tenté de rapprocher *Borstal Boy* du sous-genre de l'autobiographie irlandaise politique, le but de

---

<sup>16</sup> Richard Brown, « *Borstal Boy: Structure and Meaning* » (*Colby Quarterly*, Vol 1, no.4, December 1985, 195).

Behan est finalement de déconstruire cette image afin de laisser entrevoir à la fin de la lecture l'évolution de Behan-personnage qui reflète inévitablement celle de l'auteur.

Comme nous venons de le voir, Kiberd inclut aussi *The Quare Fellow* dans la littérature de prison. Les œuvres théâtrales, même si elles ne peuvent rentrer dans le genre autobiographique, répondent aussi à ce besoin de rébellion de Behan. Les deux histoires traitent de l'Irlande, de la lutte pour l'indépendance. Souvent ses personnages sont des prisonniers, des homosexuels, des prostitués, en général des hommes et des femmes en marge de la société qui, selon Brannigan, dans le cas de *The Hostage* par exemple, visent à affaiblir le caractère nationaliste de l'intrigue et introduisent à sa place des problèmes chers à Behan tels que la différence de classe et l'homosexualité (Brannigan 105), mais aussi la peine de mort. Par exemple, *The Quare Fellow* est une pièce qui montre avant tout la réalité de la vie en prison et condamne la peine capitale, mais ne montre à aucun moment l'exécution de l'homme qui est au centre de l'intrigue et des dialogues des autres prisonniers, ce qui est assez original.

Dans tous ses textes, Behan oppose des personnages ayant des opinions différentes (il suffit de voir le rapport entre Patrick et Monsewer). Il illustre souvent des situations opposant l'iconographie et la doctrine du nationalisme culturel ainsi que l'obéissance à l'autorité à des sentiments plus humains comme est par exemple le cas de l'histoire racontée dans la nouvelle « The Execution »<sup>17</sup>. Le protagoniste de la nouvelle se retrouve obligé d'exécuter un membre de l'organisation qui s'est rendu coupable d'avoir abandonné son arme lorsqu'il avait été capturé. L'auteur décrit de manière concise, mais très touchante, les sentiments des hommes impliqués dans l'affaire : « He began to cry not wildly but softly, the way a child cries. The tears streamed down his cheeks. Kit Whelan patted his shoulder. I wondered what to say to comfort him. » (AW 34)

Behan veut surtout choquer. Le langage qu'il utilise, outre qu'il évoque de la manière la plus fidèle possible le langage quotidien des gens issus des classes sociales moins aisées qui inspirent les personnages de ses histoires, est surtout une manière de sortir de l'hypocrisie dans laquelle l'État libre d'Irlande est tombé et de se révolter contre toute sorte de règle et d'étiquette sociales, une attitude qui caractérise aussi la vie de l'auteur. Behan n'hésitait pas à se présenter dans un état d'ivresse aux émissions télévisées et radiophoniques comme pour chercher à tout prix à attirer l'attention des media sur ses excès.

---

<sup>17</sup> La nouvelle a été publiée après la mort de Brendan Behan avec d'autres textes de l'auteur parus ponctuellement dans différentes revues dans Peter Fallon (ed.), *After the Wake* (Dublin: The O'Brien Press, 1996, 31-35).

Oralité et crudité du langage sont deux éléments dominants de l'écriture de *Borstal Boy* mais ils ont causé la censure du livre en Irlande et en Australie. Pour Richard A. Durpey, l'auteur a fait dans son langage le choix de la liberté : « In the freedom of Behan's language there is further emphasis of the fact that he stands forth with great ardour for the freedom of the human spirit. » (Mikhail 1979, 43) Ce qui ressort de sa production est toujours la recherche de liberté à travers la rébellion, néanmoins cette liberté n'est jamais atteinte, comme le rappelle aussi Christopher Murray : « Behan was never free. From the moment of birth he was co-opted into a movement to continue the quixotic struggle for Ireland's total liberation from English control<sup>18</sup>. » Il ajoute : « Behan was trapped by the history he so foolishly tried to change as a young man. He was pigmented by the republicanism which rejected the Republic itself. He could only turn the whole thing into a joke in the end and yet his funeral in 1964, the biggest Dublin has seen for some time, was honoured by the IRA. » (Murray, 160)

Behan a disparu peut-être trop tôt, sans mener à termes une révolution intellectuelle et personnelle que les œuvres publiées laissent pressentir. Lorsque nous disons qu'il a disparu, nous ne pensons pas seulement à sa mort, mais à l'infirmité mentale et physique qui l'a empêché de continuer à créer. Pour revenir à l'affirmation de Kiberd, la rébellion de Behan est une rébellion totale, même contre la rébellion républicaine qu'il avait auparavant soutenue avec ardeur, et visant à une complète liberté. Cette liberté est au cœur de *Borstal Boy*, comme elle est au cœur de ses pièces théâtrales qui parlent de prison et d'enlèvement. Cependant la perte de liberté pour Behan ne réside pas dans l'emprisonnement physique mais dans l'enfermement moral et idéologique. Ainsi le dernier passage de *Borstal Boy* nous montre un homme qui ne se réjouit pas complètement de cette liberté qui signifie un retour à l'enfermement idéologique nationaliste. Les prisonniers de *The Quare Fellow* ne souhaitent pas tous la liberté et la mémoire de Leslie dans *The Hostage* est la seule à survivre, non pas grâce à la gloire, mais grâce à l'amour. Si Kiberd nous explique que Londres devient pour Behan un moyen de frapper l'empire au centre, il ne dit rien sur le plaisir de Behan de voir ses pièces à l'affiche des théâtres de Broadway ou de Paris. Behan reste un soldat de l'IRA toute sa vie et rien ne lui fait oublier les événements tragiques que l'Irlande a vécus. Il reste tout de même la sensation que le besoin de l'auteur est celui d'une « universalisation », d'une ouverture au monde. Behan reste en effet avant tout un homme qui aimait les gens, quelle que soit leur identité, et la liberté dans toutes ses formes. A travers cette rébellion qui passe par le non respect ou la subversion des codes,

---

<sup>18</sup> Christopher Murray, « Shiels, D'Alton, Molloy, Behan », (*Twentieth-century Irish Drama: Mirror Up to Nation*, Manchester: Manchester University Press, 1997, 149-150).

la crudité du langage, l'affirmation de son homosexualité ou de sa bisexualité, ou encore le comportement exubérant du personnage de Behan, l'auteur cherche à affirmer son unicité. Comme le rappelle Pascale Amiot-Jouenne dans l'introduction à l'ouvrage qu'elle a dirigé, il faut tenir compte de « la nécessité pour tout écrivain irlandais de l'époque de donner à entendre une voix singulière, au milieu d'un concert de témoignages sur cette période de l'histoire nationale » (Amiot-Jouenne 17) en interrompant ainsi la tradition autobiographique qui exprime une identification profonde entre le destin de l'auteur et celui de la nation. L'idée du témoignage comme expression d'un point de vue singulier sur l'histoire devient ainsi une idée fondamentale dans la littérature irlandaise et, comme nous le verrons, elle s'exprime particulièrement dans la production de Behan.

Face à l'originalité de cet auteur l'on s'est donc interrogés sur les motifs de cette rébellion contre tout système et à tout prix. Malgré son engagement dans la cause républicaine, toute son œuvre semble viser la remise en cause de cette subversion et une critique féroce du nouvel État. En effet, d'activiste « nationaliste », défenseur de l'optique du nationalisme culturel, Behan semble passer à l'autre extrême, dans une optique pour ainsi dire « révisionniste » certainement inspirée par certaines rencontres, mais surtout par son expérience personnelle. C'est pourquoi, dans un champ d'étude où l'approche postcoloniale d'un côté et le courant révisionniste de l'autre animent toujours le débat, il convient de se demander quelle place l'auteur occupe.

### **1.1.3 Un écrivain « révisionniste » ?**

Declan Kiberd intitule le vingt-neuvième chapitre de *Inventing Ireland* : « The Empire Writes Back – Brendan Behan » (Kiberd 1996, 513-529) en renvoyant à la célèbre citation de S. Rushdie et à l'ouvrage de Griffiths, B. Ashcroft et H. Tiffin. Comme le remarque aussi Sarah Keating dans son article<sup>19</sup> :

L'ouvrage de Declan Kiberd [a] contribué à l'inscription du discours critique irlandais dans une

---

<sup>19</sup> Sara Keating, « Le contexte contemporain de la critique théâtrale en Irlande ou "Martin McDonagh est-il un dramaturge irlandais" ? », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 40, 2006, p. 26-38, [en ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/041650ar> [29Novembre 2012].



perspective postcoloniale en promouvant une vision de la littérature irlandaise nourrie par les formes de culture anti-coloniales, par l'idéologie néocoloniale selon laquelle les méthodes d'hégémonie de la colonisation ont été reproduites et adaptées pour le bien de la « Nation », et par les textes postcoloniaux de résistance. Ces auteurs font tous appel aux pratiques littéraires postcoloniales pour détruire les constructions coloniales de l'Irlande et du caractère irlandais [...]. (Keating 28)

Conformément à l'esprit de son ouvrage, l'essai de Kiberd sur Behan souligne une tendance postcoloniale de l'œuvre de cet auteur. Effectivement pour Declan Kiberd l'œuvre de Behan est une « réponse au centre » :

Obviously, Behan felt the urge to dismantle the remains of the imperial agenda, not just in Ireland but in the imperial capital itself. [...] Behan was [...] one of the first post-colonial writers to impinge on the consciousness of post-war Britain. [...] If Britain had colonized in the name of an imperial self, then a writer like Behan served to initiate a questioning as how stable or perfect that self really was. [...] Behan's fear was that his own formal wildness might be domesticated and misinterpreted as literary realism. (Kiberd 1996, 529)

Si comme l'affirme Kiberd dans les textes de Behan l'on peut lire une rébellion contre le « système impérial », l'on y trouve aussi et surtout une recherche d'identité. Comme nous le fait noter P. C. Hogan, le thème de l'identité est également au cœur des ouvrages qui se situent dans un contexte colonial :

Among works that self-consciously situate themselves in a colonial context, perhaps the most common theme is identity. In the literature of a colonized people [...] one of the most pressing question is likely to be: "Who are we?" Or rather, "Who are we *apart from the colonizer*?" "Who are we as an independent, self-determined people, no longer under the boot of military oppression and racial hatred? Irish literature is no exception. As G.J. Watson has noted, "the question of identity – Irish identity, each writer's identity, the meaning of 'Irishness'....is *the* theme of Irish writing at the beginning of this century"<sup>20</sup>.

Pour Declan Kiberd cette recherche d'identité est également au centre des préoccupations des intellectuels irlandais et il existe une relation entre la recherche d'identité et la culture « anticoloniale ». Cependant nous ne nous limiterons pas à ces aspects car nous estimons que l'œuvre est bien plus complexe et ne pourrait se résumer à une vision de l'auteur comme un exposant de l'anticolonialisme irlandais. L'expression de l'identité n'est pas une prérogative postcoloniale et notre but est d'observer la production de l'auteur sous un autre point de vue, bien que certains éléments que la critique postcoloniale a soulignés dans l'œuvre de Behan soient

---

<sup>20</sup> Patrick Colm Hogan, « Brendan Behan on the Politics of Identity: Nation, Culture, Class, and Human Empathy in Borstal Boy » (*Colby Library Quarterly*, Vol. 35, no. 3, September 1999, 155).

certainement justifiés et nous ne les remettons pas en question. Nous estimons que la complexité de l'œuvre ne nous permet cependant pas de restreindre son analyse à cette dimension.

Cette complexité, John Brannigan l'a mise au centre de son étude. Un des ouvrages les plus complets sur l'auteur est en effet son *Brendan Behan: Cultural Nationalism and the Revisionist Writer*. Si dans le titre nous retrouvons le point de vue nationaliste de Behan, l'accent est mis aussi sur un autre aspect que l'on pourrait définir comme l'opposé du premier. Le titre repose en effet sur une sorte d'oxymore. Cette opposition résume le hiatus qui caractérise aussi bien la création artistique que la vie de l'auteur et nous la rappellerons souvent dans ces pages. L'étude que nous avons menée sur Behan part en effet de l'observation de cette dialectique caractérisant le personnage et l'écrivain. Brannigan indique dans son ouvrage que la position de Behan s'inscrit plus volontiers dans une optique d'« écriture révisionniste » : l'écriture de Behan serait à la croisée entre la théorie postcoloniale et une approche révisionniste<sup>21</sup>. Brendan Behan n'est certainement pas le seul auteur dans ce cas. Sa relation avec la revue *The Bell* et, principalement, avec le créateur<sup>22</sup> de celle-ci est due probablement à une même vision de l'histoire et de la littérature, que Brannigan résume en ces termes : « O'Faolain argued in *The Bell* that this was a necessary phase in the evolution of a modern independent culture, in which writers were engaged in clearing away 'the briars and the brambles' of history in order to make way for the new reality. » (Brannigan 14-5) Pour les auteurs de la revue, le nationalisme ainsi que les « grands systèmes » tels que la religion et la censure étaient les deux maux principaux empêchant la modernisation du pays, qui était prisonnier de l'hypocrisie, de l'ignorance et du manque d'inspiration<sup>23</sup>.

Il est nécessaire de considérer l'opposition indiquée par Brannigan dans le titre de son étude. La complexité de la définition des deux concepts indique déjà la difficulté que l'on peut rencontrer à vouloir inscrire intégralement dans l'une ou l'autre approche le travail de l'auteur. Le débat qui oppose les révisionnistes aux défenseurs de la théorie postcoloniale n'est plus tout récent. Cependant il reste d'actualité. L'opposition entre ces deux approches semble se limiter à une querelle idéologique opposant d'une part, les défenseurs d'une historiographie menée par

---

<sup>21</sup> « Much of his writing either articulates or implies revisionist and postcolonial critiques of the post-independence state, characterized by its incessant dialogue with and revision of the nationalist myths of the revival. » (Brannigan 15)

<sup>22</sup> Behan fait référence à sa relation avec O'Faolain dans un article de l'*Irish Press* dans lequel il le considère comme son « father confessor, nursemaid, and prison visitor » (HYHHA 188).

<sup>23</sup> Maurice Goldring, « *The Bell* pendant la seconde guerre mondiale » (*Études Irlandaises*, no. 10, Villeneuve D'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, Décembre 1985, 105-116) 107.

les nationalistes ou sympathisants nationalistes, et, d'autre part, les opposants à cette idéologie. Or, la situation est plus complexe et nous ne pouvons en explorer toutes les nuances.

Pourquoi opposer révisionnisme et nationalisme culturel ? Le nationalisme est défini par S. During comme « a mode of freedom » : « its most powerful form – cultural nationalism – was in fact developed against imperialism<sup>24</sup> ». Simon During souligne donc bien le lien étroit et indissoluble entre les concepts de « nationalisme » et de « liberté ». En Irlande aussi, les deux idées ont été inséparables et le révisionnisme semblerait remettre ce lien en question si on le considère de manière très simple et très simpliste comme l'antithèse du nationalisme culturel puisque son but est de reconsidérer les événements historiques sous un nouvel angle en dénonçant particulièrement le côté « mythique et idéaliste » de l'approche nationaliste. Le terme « révisionnisme » indique en général une tendance à remettre en cause et tenter de modifier un système politique, une idéologie établie ou des faits historiques. Cependant, définir le révisionnisme irlandais est une tâche assez ardue car le débat ne cesse d'inspirer les intellectuels et d'évoluer selon les points de vue. La datation est aussi complexe et nombre de critiques font remonter le courant révisionniste aux années quarante (c'est en 1940 que S. O'Faolain crée *The Bell*), période à laquelle Behan démarre son activité littéraire (même si celle-ci connaîtra des hauts et de bas jusqu'à la représentation parisienne de *The Hostage* et à la publication de *Borstal Boy*. En effet la rubrique dans l'*Irish Press* à partir de 1952 et jusqu'à 1956, ainsi que les nouvelles publiées ponctuellement dans des revues internationales, n'avaient pas été suffisantes pour l'élever au plan d'écrivain et d'intellectuel de renommée).

Le révisionnisme historique irlandais est certes apparu plus tard, mais il reste lié à l'activité culturelle des années quarante. C'est du moins la thèse défendue par A. Markey dans son article « Revisionism and the Story of Ireland : From Sean O'Faolain to Roy Foster » où l'auteur trace les liens existant entre l'ambiance culturelle post-indépendance représentée par *The Bell* et le travail d'historiens tels Roy Foster, F.S. Lyons et T.W. Moody à la fin des années 1980. Pour Markey, O'Faolain doit être considéré comme un des premiers révisionnistes : « O'Faolain is clearly then a subversive in the mould praised by Foster, both by providing a platform for people of diverse traditions and by challenging the simple theological narrative of Irish national liberation<sup>25</sup>. » Si l'activité de O'Faolain et de sa revue *The Bell* visent à proposer une nouvelle

---

<sup>24</sup> S. During, « Literature – Nationalism's Other? The case for Revision » (Homi K. Bhabha (ed.) *Nation and Narration*, London and New York : Routledge, 1995, 138-153).

<sup>25</sup> Alfred Markey, « Revisionism and the Story of Ireland: From Sean O'Faolain to Roy Foster » (*Estudios Irlandeses*, Number 0, 2005, 98).

version de l'histoire de l'Irlande, il est en revanche assez difficile de l'assimiler en tout et pour tout au révisionnisme.

Pour Desmond Fennel, le révisionnisme n'a rien de positif et il le définit en ces termes :

A retelling of Irish history which seeks to show that British rule of Ireland was not, as we have believed a *bad* thing, but a mixture of necessity, good intentions and bungling ; and that Irish resistance to it was not, as we have believed, a *good* thing, but a mixture of wrong-headed idealism, and unnecessary, often cruel violence.<sup>26</sup>

Pour Brendan Bradshaw, autre critique qui s'attaque au courant révisionniste, ce furent les étudiants formés à Londres, d'abord dans les années 1930 et puis en 1960 et 1970 qui ont influencé la vision de l'histoire irlandaise négativement avec leur approche « sceptique et cynique » (Boyce-O'Day 6). Le rôle des académiciens est souligné aussi par J. Hutchinson :

Of course, the process of professionalising history has been a contributing factor. As historians have been formed into guilds by virtue of their extensive scientific training in universities, they have tended to define themselves as custodians of the past and developed at times a sense of mission, articulated by J.H. Plumb as the liberation of humanity from myth, which he argues has been often used to legitimate tyranny and privilege. In Ireland, a country unusually obsessed by dangerous fictions, historians have come to see themselves as having a special responsibility to disenchant in the interests of a tolerant democratic politics.<sup>27</sup>

Pour les critiques du courant révisionniste, comme l'explique M.E. Daly, le triomphe du révisionnisme coïnciderait avec la période de croissance que l'Irlande a connue dans les années 1960<sup>28</sup>. L'émergence d'une nouvelle élite, l'influx des capitaux extérieurs, les nouveaux média, sont autant d'éléments qui auraient favorisé le développement du révisionnisme. Le problème, à écouter ces critiques, résiderait notamment dans l'ouverture vers l'extérieur, *in primis* le centre de l'ex-empire, mais aussi les autres nations. Ces critiques, explique Daly, « regret lost certainties and time when the nationalist version of Irish history assumed a quasi-religious significance [...] » (Daly 515).

Si Alfred Markey critique surtout l'aspect mythique du nationalisme culturel (« Irish revisionists insist storytelling has been a vice particularly prevalent in Irish nationalist history »,

---

<sup>26</sup> Cité dans Boyce et O'Day (eds.), *The Making of Modern Irish History. Revisionism and the Revisionist Controversy*, (London and New York : Routledge, 1996, 1).

<sup>27</sup> L'article de J. Hutchinson, « Irish Nationalism », est contenu dans Boyce et O'Day (108).

<sup>28</sup> Mary E. Daly, « Recent Writings on Modern Irish History », (The Journal of Modern History, Vol. 69, no. 3, September 1997, 512-533).

Markey 94), pour Pierre Joannon il s'agit principalement d'un reniement et d'un « acharnement » contre l'héritage de P. Pearse<sup>29</sup> :

Pour les révisionnistes [...] il ne fait aucun doute que l'I.R.A. Provisoire [...] est bien l'héritière de Patrick Pearse, des insurgés de 1916, et des combattants de la guerre d'indépendance. Tandis que les républicains de la tendance dure ne songent qu'à s'en glorifier, les révisionnistes ne laissent pas de s'en affliger. Ils récusent avec une horreur sincère les règles sanglantes de ce « Patriot game » que, à chaque génération, les Irlandais seraient condamnés à jouer par une fatalité aveugle. [...] leur refus englobe la tradition nationaliste dans son entier, et tout spécialement l'héritage de Pearse. (Joannon, 151)

Evi Gkotsaridis voit au contraire dans le révisionnisme, une expression du post-modernisme dans son refus de toute « théorie totalitaire »<sup>30</sup> : « Indeed revisionists defend the idea of a history evolving outside the realm of predatory politics. They believe it is possible to establish a more objective history capable of simultaneously educating and reconciling the people of Ireland. » (Gkotsaridis 135) L'historienne insiste sur l'opposition entre révisionnisme et théorie postcoloniale et ajoute : « Revisionism has challenged strict colonial identitarian dichotomies by showing that these did not adequately reflect the reality of social and cultural relations in the past. And by doing so it has also necessarily questioned the reasonableness and the wisdom of an "either/or" or an "us versus them" rationale of extreme Nationalism [Sic]. » (Gkotsaridis 140)

Nous pourrions continuer à illustrer les points de vue d'historiens et d'autres critiques, mais il ne faut perdre de vue notre cas. L'écriture révisionniste à laquelle John Brannigan fait référence dans son ouvrage en relation à l'activité culturelle des années quarante a des liens profonds avec le révisionnisme historique qui constitue l'objet du débat plus récent. On pourrait la définir comme la tendance, notamment dans les œuvres de certains romanciers ou poètes irlandais, à montrer dans leurs œuvres leurs doutes et leurs désaccords avec le nationalisme irlandais et la politique mise en œuvre par le gouvernement depuis l'indépendance. Cette rébellion contre certaines pratiques nationalistes se traduit plus précisément par une opposition aux politiques des classes dirigeantes. Dans l'œuvre de Behan elle se manifeste différemment dans chaque texte. Dans *Borstal Boy* principalement, mais également dans les autres textes, Behan joue sur la contradiction en exploitant particulièrement le contraste entre la forme et le contenu. Ses deux autobiographies rappellent dans un premier temps les autobiographies

---

<sup>29</sup> Pierre Joannon, « Réflexions sur le révisionnisme » (*Études Irlandaises*, n. 2, Villeneuve D'Ascq : Presse de l'Université de Lille III, Décembre 1977, 151-174).

<sup>30</sup> Evi Gkotsaridis, « Revisionism and Postmodernism » (*Études Irlandaises*, n. 26-1, Villeneuve D'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, Printemps 2001, 131-158) 134.

politiques irlandaises. Behan se joue sans cesse et avec humour de ces deux rôles de héros et d'antihéros. Il s'érige au rôle de leader politique prêt au sacrifice pour démonter peu après cette image. Dans *Borstal Boy*, qui demeure certainement l'œuvre majeure de l'auteur, cette dualité est omniprésente. Cela peut être expliqué par le fait que le roman ne fut publié qu'en 1958, des années après son début et surtout après la représentation des deux pièces de théâtre et la publication de nombre de nouvelles dans des magazines littéraires ainsi que d'articles dans l'*Irish Press*. *Borstal Boy* est l'œuvre de la maturité littéraire de l'auteur. Le hiatus, omniprésent, y est donc construit avec soin et représente l'essence même du texte. Nous le retrouvons en général dans l'ensemble de sa production, ce qui nous a poussée à considérer la plupart de ses publications dans notre étude. L'autobiographie est longtemps restée liée à l'association entre individu et nation comme nous venons de le rappeler. Cette idée se transforme avec l'autobiographie de Behan qui s'oppose aux canons du genre et qui comme le remarque A. Goarzin : « [...] dévoile l'impasse que constitue tout discours communautaire à l'excès, où la voix individuelle est subsumée par celle de la collectivité » (Amiot-Jouenne 80). Dans les pièces de théâtre l'ouverture de l'art au-delà des frontières dictée par une politique anticoloniale est aussi visible. Brannigan souligne en effet comment dans *The Hostage*, « Behan deployed irony and farce to destabilise the political identities produced in the competing discourses of nationalism and colonialism, and to reflect critically on politics, class, and morality. » (Brannigan 123)

Le discours de classe devient graduellement plus important pour Behan que tout discours anti-colonialiste. Pour A. Goarzin, Behan, en soulevant des questions gênantes, ramène en surface celle de la communauté de la classe ouvrière (Amiot-Jouenne 86). P. C. Hogan laisse entendre que Behan fait partie d'un groupe d'écrivains qui, conscients des dangers du nationalisme culturel, adoptent une vision différente de l'identité en la rattachant non pas à la culture ou à la nation, mais à l'appartenance à une classe sociale (Hogan 1999, 157). Hogan reconnaît bien évidemment l'engagement politique et anti-impérialiste de Behan, mais souligne également son discours de classe<sup>31</sup> :

Behan begins from, roughly, a Marxist perspective. He recognizes the cruelty of English cultural oppression and the importance of cultural self-assertion. In keeping with this he wrote poetry and drama in Irish – a prime act of cultural self-assertion. At the same time, he was an active member of a nationalist organization, and planted bombs in order to achieve what he saw as the rightful national

---

<sup>31</sup> A ce propos, voir aussi P. C. Hogan, « Class Heroism in the "Quare fellow" » (*Etudes Irlandaises*, n. 8, Presses de l'Université de Lille, Décembre 1983, 139-144).

integrity of Ireland. Thus he could hardly be called indifferent to cultural and national dilemmas. Still, he saw culture and nation as secondary to class. (Hogan 1999, 158)

C'est cette conception de classe qui le pousse à sortir des frontières de l'Irlande et à tenter d'« universaliser » son point de vue. Comme d'autres compatriotes avant lui, l'éloignement de l'Irlande devient nécessaire au développement de son activité créatrice. Il semble ainsi suivre les traces de son concitoyen le plus éminent car, comme l'explique T. Brown : « [...] Joyce [...] indicates how Irish Identity can be reformulated not in nationalistic fashion but in European and indeed universal modes, which can liberate from myth conceived of in absolute terms, and from provincial stereotyping<sup>32</sup> ». Joyce rompt aussi avec la tradition littéraire qui a clairement soutenue la lutte politique jusque là notamment à travers le culte du mythe. Les écrivains des années trente se retrouvent ainsi pris entre deux héritages gigantesques : Yeats d'une part et Joyce d'une autre<sup>33</sup>, et de manière générale ils se retrouvent entre deux états : la glorification du nouvel état ou la rébellion contre les principes qu'il institue, même si sa création représente un pas vers l'indépendance. La critique de la société irlandaise formulée par une partie de l'élite intellectuelle est une critique du repli de l'état par rapport au reste du monde : « Behan lived in an Ireland he could never accept, looking back to an alternative history which was itself flawed. His writing, accordingly, was from the margins of Irish society, the underground and was radical in form and contents [...] » (Murray 149). Cette fermeture que Behan dénonce et défie dans ces œuvres empêchait la modernisation de la nation, notamment à travers la censure : « The population at large was protected from the incursion of the alien modern thought and art forms [...] by the Censorship Board, ably assisted as it was by the zeal of the customs. » (Brown 136) Behan n'a pas échappé à la censure et le choix de Londres et de l'Amérique est aussi un choix d'une liberté d'expression qu'il ne trouvait pas dans son pays. Behan ne s'oppose pas au nationalisme ou au républicanisme en tant que principe de liberté. Au contraire, il s'éloigne du nationalisme culturel irlandais car il considère que les idéaux portés par les anciens leaders sont des principes de fermeture et de constriction.

Behan apparaît en somme comme une figure échappant à toute classification. Sa lutte est avant tout une lutte pour la liberté contre toute forme d'oppression. Il arrive à penser le nationalisme culturel comme une imitation du discours colonial et comme l'affirme

---

<sup>32</sup> Terence Brown, *Ireland's Literature. Selected Essays* (Mullingar: The Lilliput Press LTD, 1988, 84).

<sup>33</sup> Sans vouloir trop simplifier, le rapport entre les deux géants de la littérature irlandaise se résume à une sorte d'antagonisme qui, comme N. Corcoran l'illustre dans son introduction, oppose d'une part un écrivain « élitiste » à un écrivain « démocratique ou socialiste ». Bien évidemment il ne s'agit que de stéréotypes, mais N. Corcoran explique bien que la vision de cette opposition, bien qu'exagérée, se présente de telle manière que le « choix de l'un impliquerait nécessairement la dépréciation de l'autre » (Corcoran viii).

Brannigan, son travail constitue une « avant-garde » dans un contexte dominé par la politique culturelle du postcolonialisme irlandais (Brannigan 125). Nous en revenons ainsi à l'objet de ce premier chapitre et à la question qui se pose dans ce paragraphe en particulier. Nous avons essayé d'esquisser un panorama de l'œuvre de Behan à travers les yeux des chercheurs qui ont étudié cet auteur avant nous. Cet aperçu nous a permis de montrer que la production de Behan ne peut pas se lire de façon univoque et nous essayons pour notre part de la lire en essayant d'aller au-delà des limites de l'une ou l'autre approche c'est-à-dire « simplement » comme une œuvre moderne. C'est le travail même de l'auteur, comme Brannigan l'a déjà souligné, qui nous pousse à prendre ce chemin. Ce que le chercheur irlandais a mis en évidence est surtout la modernité de Behan dans son attitude révisionniste. Pour répondre ainsi à la question que nous nous posons, Behan n'est pas un auteur révisionniste dans le sens qu'on donne à la formule dans un contexte historiographique, mais il est indéniable qu'il y a de sa part la volonté de réécrire l'Histoire. Brannigan l'explique ainsi :

The critical revisionism of writers such as Behan, Kanavagh and Flann O'Brien does little to diminish [the] impression [of cultural exhaustion in literary and intellectual circles] since revisionism by definition is a belated engagement with the historical consciousness of the past. Revisionist writers are, therefore, especially concerned to revisit the dreams of 'attained revolutions', out of a suspicious distrust and critical disillusionments with their own time. For Behan it was imperative to revisit the dramas of the cultural revival, and to trace the genealogical faultlines of contemporary cultural nationalism. (Brannigan 91)

Behan est en somme un auteur révisionniste car le but de son art est de fournir une vision critique du nationalisme culturel et de ses contradictions, notamment à travers sa rébellion. Il y aura dans cette thèse des nombreuses références à des critiques appartenant à l'une ou à l'autre. Le but de notre recherche, contrairement à ce que le titre de ce paragraphe et certaines parties de cette thèse pourraient laisser entendre, n'est pas de classer l'écrivain d'une manière ou d'une autre mais de comprendre, à partir de l'opposition qui a soulevé notre curiosité, quel est l'intérêt de l'œuvre de Behan. L'accent est ainsi mis sur l'aspect intime de l'œuvre comme les deux chapitres suivants le montrent. La raison pour laquelle nous insistons sur ces deux aspects est le fait que le sens profond de l'autobiographie et de la mémoire est la relation au témoignage, à une trace laissée pour attester d'une vie. Car témoigner signifie avant tout affirmer son existence et garantir, peut-être, son immortalité.



## 1.2 De l'autobiographie

Nous venons d'affirmer que l'expérience personnelle est au centre des préoccupations de l'auteur et nous aurons tendance de considérer la production de Brendan Behan comme autobiographique à cause, bien sûr, de la présence du déictique « je » renvoyant à l'auteur dans la plupart des textes, mais aussi parce qu'il y a, en général, une tendance à l'autobiographisme<sup>45</sup> dans tous ses textes, comme nous venons de le voir et comme nous le constaterons encore par la suite. Lorsque nous nous trouvons devant une production où l'auteur « s'écrit », il est inévitable de s'interroger sur ce qu'est une autobiographie, ne serait-ce que pour tenter de définir les textes que nous étudions. Nous allons donc partir de l'autobiographie pour tenter de déterminer si les œuvres de Behan qui constituent notre corpus rentrent dans les limites du genre (si l'on peut parler de genre), ou si, au contraire, elles ont tendance à sortir de ces limites et pourquoi.

### **1.2.1 Difficultés de définition et de classification de l'œuvre**

Donner une définition exacte de l'autobiographie est une tâche ardue sinon impossible. Les études qui ont abordé le sujet sont nombreuses et nous ne pourrions pas les citer toutes ici, cependant nous pouvons déjà affirmer que l'autobiographie est couramment considérée comme une « biographie de soi », c'est-à-dire comme un écrit (du grec *graphein*) sur sa propre (*auto*) vie (*bios*). Si le terme englobe parfois toute forme d'écriture de soi, l'autobiographie en tant que telle n'est en réalité qu'une catégorie de l'écriture de soi qui, elle, se décline en de nombreux genres et sous-genres. Il est pourtant vrai que le mot a longtemps été utilisé pour se référer à des récits à la première personne, et que les sous-genres divers tels que le journal intime, la confession, les mémoires et les chroniques ont été reconnus plus tard. Ainsi Georges May a élaboré une gamme de couleurs indiquant les différents degrés autobiographiques des

---

<sup>45</sup> Pourquoi parler d'autobiographisme et dans quel sens utilisons-nous ce mot ? Par autobiographisme nous indiquons toute référence à la vie de l'auteur dans l'œuvre d'art. Un texte peut ne pas répondre complètement aux critères de définition de l'autobiographie (il est important de souligner que ces critères ne sont pas fixes) mais s'inspirer profondément de la vie de l'auteur. Peut-on parler d'autobiographie dans ce cas ? Cela nous semble peu probable. Ainsi le mot autobiographisme permet de souligner la référence à l'expérience personnelle de l'auteur tout en reconnaissant qu'il n'est pas possible de parler d'autobiographie proprement dite.

romans<sup>46</sup>, de la « bande du violet » (qui indique « les romans dont la personnalité de l'auteur est la moins envahissante ») à la « bande rouge ou de l'autobiographie » qui correspond approximativement au pacte autobiographique de Philippe Lejeune. Lejeune définit ce « pacte autobiographique » comme étant « l'affirmation dans le texte de [l'] identité [du *nom* auteur-narrateur-personnage] renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses, mais toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa signature<sup>47</sup> ». Bien que cette définition soit la plus utilisée, elle a soulevé de nombreuses interrogations qui ont mené à la définition de nouvelles catégories d'écriture de soi. Aujourd'hui des expressions plus précises se substituent de plus en plus au terme trop générique d'autobiographie : le roman autobiographique (lorsqu'il s'agit d'écrire l'autobiographie d'un personnage fictif qui peut rappeler l'auteur du texte<sup>48</sup>) ; l'autoportrait (où l'accent est mis sur le regard présent de l'auteur sur soi avec comme but de saisir une unité, et où l'auteur en règle générale utilise le présent d'écriture) ; l'autofiction, dont l'utilisation ne semble pas encore très répandue, et qui, pour résumer, indique un récit « hybride » sur la vie de l'auteur jonglant entre éléments réels et fictifs. Nous reviendrons sur certaines de ces catégories, mais avant il est préférable de partir de l'autobiographie au sens étroit du mot en reprenant la définition du pacte autobiographique selon Philippe Lejeune.

Pour Lejeune l'essence même de l'autobiographie est ce pacte qui s'installe tacitement entre le lecteur et l'auteur du texte et qui n'est que l'engagement que l'auteur prend de raconter sa vie dans un souci de vérité. Le but de ce pacte est d'instaurer une sorte de confiance entre le lecteur et l'auteur, pour que le lecteur accepte de prendre pour « vrai » ce que l'auteur lui affirme être tel. Ce pacte s'installe lorsque le lecteur prend conscience d'être devant une autobiographie, à travers par exemple la mention qui apparaît en couverture « mémoires », « autobiographie », « confessions », etc., ou bien une déclaration de l'auteur dans la préface ou en quatrième de couverture. En l'absence de ces signaux facilement reconnaissables, c'est l'absence du mot « roman » qui indique qu'il peut s'agir d'une autobiographie et qui prépare le lecteur à une approche différente. Dans la définition que nous venons de citer, Lejeune insiste sur la volonté de l'auteur d'honorer sa signature, en somme de s'engager à « dire vrai ». Et le chercheur insiste particulièrement sur l'identité des trois instances (personnage, auteur et narrateur) de l'autobiographie renvoyant au même sujet que le lecteur reconnaît généralement dans la figure de l'auteur.

---

<sup>46</sup> Georges May, *L'autobiographie* (Paris : Presse Universitaire de France, 1979, 191).

<sup>47</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, (Paris : Seuil [coll. Poétique], 1975, 26).

<sup>48</sup> La *Recherche* de Marcel Proust est sans doute l'exemple le plus frappant de roman autobiographique.

Si nous appliquons cette définition à la production de Behan, nous sommes très vite en difficulté. Sans aucun doute, dans *Borstal Boy* le lecteur peut reconnaître, la coïncidence de l'auteur, du narrateur et du personnage. Au contraire, cette simultanéité est douteuse en ce qui concerne les « talk books ». Dans un premier temps le mot « confessions » ainsi que le nom propre figurant sur les deux autres « talk books » invitent le lecteur à prendre les textes pour des autobiographies. Dans ces trois cas, c'est le mode de création qui introduit le doute. *Confessions of an Irish Rebel* a été enregistré sur un magnétophone, transcrit ensuite par Rae Jeffs et terminé seulement après la mort de Behan, qui n'a donc pas pu le relire comme il aurait pu le faire pour *Brendan Behan's Island* et *Brendan Behan's New York*. Il n'est cependant pas avéré que Behan ait relu ces deux derniers ouvrages comme le constate Jeffs :

He certainly never read the two books which were produced by means of the tape-recorder, *Brendan Behan's Island* and *Brendan Behan's New York*, nor would he even edit the raw material. And he died before the tapes of *Confessions of an Irish Rebel* had been fully transcribed. He was ashamed that he had lost the will-power and the concentration to work and was forced to book making in this manner. At the same time, he also recognized that without his work he could not survive. (Jeffs 17)

Si nous nous en tenons au pacte autobiographique de Lejeune, il faut avouer que, dans ces cas, il n'est pas respecté. La signature apparaît sur la couverture, et sur la première page où le lecteur peut trouver la reproduction de la dédicace de Behan à Rae Jeffs, mais il suffit de tourner une autre page pour découvrir la préface de sa « literary midwife<sup>49</sup> », comme il l'appelait, et donc une deuxième signature.

*Confessions of an Irish Rebel* was recorded on tape by Brendan during his last visit to America, and then put to one side to enable *Brendan Behan's New York* to be published in the same year as the World Fair. As a result, at the time of his death, the transcript of the tapes had not been edited in their entirety, and I have been left with the monumental task of producing the finished manuscript without his help. This I have done to the best of my ability, with the aid of additional material which he wrote at different times and anecdotes which he told me and which I have produced as nearly as possible in his own words<sup>50</sup>.

Lorsque nous considérons l'auteur comme écrivain responsable de ce qui est écrit et publié, ou pour le dire avec les mots de Lejeune, comme une « personne qui écrit et qui publie », une « personne réelle socialement responsable, et le producteur d'un discours » (Lejeune 23), nous nous trouvons dans une impasse quant au maintien du pacte. Behan est effectivement le

---

<sup>49</sup> « To Rea without whose help this book would not have been written until at least 2000 A.D. – many years after my death. » (CIR)

<sup>50</sup> Rae Jeffs, « Preface » (CIR 11).

producteur du discours oral enregistré, mais il n'est pas le scripteur de ce discours. D'autant plus que, faute de preuves, nous ne pouvons pas établir la fidélité de la transcription.

Ainsi pour ce qui est des ces quatre premiers textes, seulement *Borstal Boy* répond exactement aux critères demandés par l'autobiographie telle qu'elle est définie par Philippe Lejeune, alors même qu'à première vue aucun signe visible ne laisse deviner qu'il s'agit d'une autobiographie sinon l'absence du terme « roman ». Nous pourrions envisager de considérer *Borstal Boy* comme un roman autobiographique. Cependant dans le roman autobiographique, le personnage est une invention de l'auteur. *A la recherche du temps perdu* et *A Portrait of the Artist as a Young Man* sont considérés comme des romans autobiographiques et bien que l'on note les ressemblances entre l'auteur du texte et le héros de l'histoire, le personnage reste une invention (même lorsque, comme dans l'œuvre de Proust, il porte le même prénom que son auteur). Or dans *Borstal Boy*, le personnage qui nous est présenté est sans aucun doute le même sujet que l'auteur et le narrateur. De ce fait, nous serons amenés à exclure la possibilité de classer ce texte dans la catégorie du roman autobiographique. Ce rapport que le texte entretient avec le roman, et par conséquent avec la fiction, pourrait nous pousser à l'envisager comme autofiction. Ce néologisme que nous devons à Serge Doubrovsky, reste encore peu utilisé, peut-être à cause des difficultés que posent les définitions dans ce domaine, et ceci en dépit

de l'intérêt que des chercheurs du calibre de Gérard Genette et Vincent Colonna ont dédié à ce type d'écriture de soi. Pour Doubrovsky, le fait même de se servir de sa propre mémoire est signe de « tromperie » car le souvenir engendre forcément une fictionalisation de soi même<sup>51</sup>. Cette fictionalisation est l'élément qui permet la création de l'autofiction selon Vincent Colonna qui explique l'intention du néologisme de Doubrovsky :

A la différence de l'autobiographie qui serait l'apanage des vies mémorables, l'autofiction serait le refuge des vies ordinaires. Elle permettrait à chacun de raconter sa vie, dès lors qu'il la dote des atours de la fiction. « Les humbles qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit au roman » (Doubrovsky 1980, p. 90). C'est la première raison invoquée pour justifier l'indication générique "roman" de ce texte si fortement référentiel.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Isabell Grell, « Pourquoi Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction » (C. Viollet et J.L. Jeannelle (dir.), *Genèse et Autofiction*, actes du colloque du 4 Juin 2005 à l'ENS, Ed. Academia Bruylant, 2007, 39).

<sup>52</sup> Vincent Colonna, *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (thèse de doctorat inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989, [en ligne] <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>, 16).

Pour Vincent Colonna l'autofiction est un néologisme bien plus précis et utile que les appellations plus anciennes dans lesquelles il inclut aussi l'expression de roman autobiographique (Colonna 23). Le chercheur rappelle que l'on doit à Genette la première définition du mot autofiction que l'érudit applique à l'œuvre de Proust (Colonna 24), pour ensuite tenter d'en donner une autre plus précise, celle d'une « œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence tout en conservant son identité réelle (son véritable nom). » (Colonna 30) Colonna précise plus loin, lorsqu'il explique le protocole nominal, une caractéristique fondamentale de l'autofiction :

Il ne suffit pas qu'une fiction emprunte des traits biographiques à son auteur pour être une autofiction, au même titre que l'inspiration autobiographique ne suffit pas à faire d'un texte une autobiographie. Pour que l'on puisse parler d'autofiction, il faut que l'auteur engage son nom propre, mette en jeu son identité au sens strict, ce qui est un acte d'une toute autre portée que de suggérer des similitudes et des affinités avec l'un de ses personnages. (Colonna 47)

Il est inévitable en effet que tout livre présente d'une manière ou d'une autre son auteur, mais comme l'explique toujours Vincent Colonna : « la fictionalisation de soi matérialise un rêve qui est constitutif de la littérature ; elle réalise littéralement un désir qui souvent n'est satisfait que socialement ou marginalement : se textualiser, transformer sa vie en littérature et partant être fils (fille) de ses œuvres. » (Colonna 239) L'autofiction permet ainsi à l'écrivain de « s'inventer dans son écriture et être à jamais un personnage fictif » (Colonna 240). La finalité semble en quelque sorte être la même que celle de l'autobiographie, c'est-à-dire mettre l'accent et montrer sa personnalité, mais dans l'autofiction l'écrivain « joue un rôle » (Colonna 295).

La définition d'autofiction pourrait nous satisfaire pour ce qui est des textes en prose de Brendan Behan. Rien ne nous indique l'impossibilité d'intégrer dans cette catégorie les articles, les nouvelles, *Borstal Boy* et *Confessions of an Irish Rebel*. Il nous semble cependant risqué d'y faire rentrer *Brendan Behan's Island* et *Brendan Behan's New York*, qui ressemblent plus à des récits de voyage (qui en tant que compte rendu des lieux visités, des gens rencontrés, privilégieraient le réel à la fiction) du moment où Behan joue le chroniqueur, raconte l'histoire des lieux, décrit les personnes qu'il a rencontrées, ou encore des anecdotes concernant lui-même ou d'autres personnes afin de contribuer à une histoire sociale de l'Irlande ou de New York. La couverture de *Brendan Behan's Island* indique la mention « sketch book » et les deux textes

ne montent pas avoir la rigueur et la précision que le récit de voyage demande même si les portraits que Behan dessine sont extraordinaires.

Rien ne semble permettre d'établir une définition claire englobant tout notre corpus, et les choses se compliquent encore lorsque nous envisageons d'y intégrer les pièces de théâtre. Selon notre hypothèse initiale, fondée sur une simple intuition, ces œuvres aussi entrent dans le projet artistique de l'auteur. Il est néanmoins risqué de considérer le théâtre comme autobiographie. Il est vrai pourtant que la question d'un théâtre autobiographique semble avoir inspiré la critique qui s'est inévitablement penché sur la question. De même que tout roman, ou en général toute fiction, peut être plus ou moins inspiré de la vie de son auteur, le théâtre peut aussi naître de son expérience personnelle. Comme dans la fiction, chaque personnage d'une pièce peut porter en soi une part de l'auteur et le héros peut rappeler distinctement son créateur. Or, de la même manière que cela ne suffit pas pour faire d'un texte une autobiographie, nous ne pouvons pas nous limiter à ces éléments pour rapprocher le théâtre de l'autobiographie, malgré les efforts des critiques<sup>53</sup> pour montrer les ressemblances entre l'écrivain et les personnages (des similarités que nous avons aussi remarquées et dont nous reparlerons plus loin). Si la diversité des textes ne nous facilite pas la tâche, l'ancienne opposition aristotélicienne entre poésie narrative et poésie dramatique rend encore plus complexe la réunion des textes de notre corpus sous une même catégorie. Dans *Figures II*, G. Genette nous rappelle : « Pour Aristote, le récit (*diégésis*) est un des deux modes de l'imitation poétique (*mimésis*), l'autre étant la représentation directe des événements par des acteurs parlant et agissant devant le public<sup>54</sup>. » L'autobiographie semble être confinée aux textes en prose, Poésie et théâtre en sont ainsi exclus. Mais on parlera de poème autobiographique et de théâtre autobiographique. Comme nous l'avons annoncé<sup>55</sup> l'adjectif s'utilise avec beaucoup moins de contrainte que le nom. Un exemple utilisé par Louis Patrick Leroux qui n'hésite pas à affirmer que ce type de théâtre existe : « la tentation de nier la possibilité paradoxale d'un théâtre autobiographique serait grande, et pourtant, ce théâtre existe<sup>56</sup>. » Néanmoins l'acceptation de ce type de théâtre semble encore poser problème.

Robert Ferrieux, s'attaque à ces critiques qui ne voient pas l'autobiographie comme un genre mais plutôt comme « une forme suffisamment vague et souple pour s'adapter et

---

<sup>53</sup> Cfr. 1.1.1.

<sup>54</sup> Gérard Genette (*Figures II*, Paris : Seuil, 1969, 50).

<sup>55</sup> Cfr. 1.1.1.

<sup>56</sup> Louis Patrick Leroux, « Théâtre autobiographique : quelques notions » (*Jeu : revue de théâtre*, n. 111, (2) 2004, 75).

s'appliquer à des œuvres tout à fait différentes les unes des autres, et qui, hybride et passe partout, souffre de sa facile diffusion au cœur de tous les grands genres littéraires connus<sup>57</sup>. » Ferrieux n'accepte pas de faire résider l'autobiographie dans « la manière plutôt que dans la matière », comme l'on fait lorsque l'on considère certains poèmes tels *The Prelude* de W. Wordsworth (Ferrieux 23). Il refuse de se contenter des définitions « peu contraignantes » qui se limitent à la simple paraphrase du mot et qui impliquent que l'autobiographie ne peut exclure aucune forme de représentation de la vie. Ainsi il suggère de chercher les principes de l'autobiographie en suivant les modes à travers lesquels les hommes et les femmes se cherchent, s'analysent et se racontent (Ferrieux 24-5). En effet, pour le chercheur, « l'autobiographie se propose de dégager l'identité d'une personne » (Ferrieux 53). Cela veut-il dire que toute forme de recherche d'identité peut être une autobiographie ? Ce qui apparaît évident est que s'il y a recherche, analyse et récit, cela se trouvera inévitablement dans toutes les formes littéraires, à travers un mode commun qui est le langage. Ferrieux précise dans une note de bas de page :

Il ne faudrait pas non plus confondre tout théâtre autobiographique avec le « récit de vie au théâtre » comme on le fait parfois. Le récit de vie au théâtre ne peut être que rétrospectif et, à la limite une stratégie d'insertion de l'épique ou du narré dans le matériau dramatique, sans pour autant être le récit de vie de l'auteur. Alors que le théâtre autobiographique devient, par le fait même d'être représenté, un *acte* autobiographique. (Ferrieux 75)

Nous suivons Leroux lorsqu'il affirme que nous ne pouvons considérer le théâtre comme étant autobiographique que lorsque nous nous donnons la « *permission* » de le faire (Leroux 76). Le texte théâtral peut en effet avoir fonction de confession, d'aveu, ou encore de témoignage, servir comme tout autre texte à une recherche, à exorciser une problématique souvent liée à un traumatisme. Le raisonnement de Leroux est intéressant :

Une variation paradoxale de la confession serait le témoignage spéculatif ou, en anglais, la « *oughta-biography* » [...] ou autobiographie spéculative, selon le terme de Chon Noriega. Ici on ne se livre pas à une confession proprement dite, mais à un exercice de spéculation existentielle nourrie par les choix qu'on n'a pas faits, passant donc en revue ceux que l'on a faits, d'où l'élément autobiographique rétrospectif. (Leroux 79)

Néanmoins il peut paraître trop simple de conclure qu'il suffit de se donner la permission de considérer le théâtre comme autobiographique. Mais Leroux explique aussi que le théâtre est

---

<sup>57</sup> Robert Ferrieux, ((ed.), *La littérature autobiographique en Grande Bretagne et en Irlande*, Paris : Ellipses, 2001, 23).

autobiographique lorsqu'il est un espace de mémoire : « un lieu de retrouvaille avec soi et avec ses souvenirs. » (Leroux 82) Cette représentation de soi et du souvenir passe aussi, outre par l'acte, par le langage. Genette insiste sur l'aspect linguistique du théâtre, car à côté du geste renvoyant à l'action, la parole est plus proche du récit que de l'action proprement dite (Genette 1969, 53). L'imitation directe du théâtre n'est donc qu'une illusion : « en tant que *lexis*, l'imitation directe est, exactement, une tautologie. » (Genette 1969, 55) Le théâtre est aussi récit, dans l'acception que Genette donne à ce mot « la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réel ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit. » (Genette 1969, 49) Genette revient sur cette définition dans « Le discours du Récit » où, pour sortir de la restriction de l'écriture, il précise que le récit en tant qu'énoncé narratif peut être aussi oral qu'écrit<sup>58</sup>. Wayne C. Booth rappelle : « even in drama, much of what we are given is narrated by someone, and we are often as much interested in the effects on the narrator's own mind and heart as we are in learning what else the author has to tell us. » (Booth 151) Le théâtre est, en somme, une forme de récit ayant pour but de raconter une histoire (du moins dans ses formes plus classiques et dans le cas de notre auteur) que Genette définit comme le « signifié ou contenu narratif » (Genette 1972, 73). Ce retour au sens du récit de Genette nous permet en quelque sorte de noter comment certaines formes de récit visent à raconter une histoire et comment, en visant cet objectif élémentaire, les différentes formes peuvent avoir la même fin.

Ces remarques ne nous permettent toujours pas de sortir de l'impasse de la définition de l'autobiographie pour toutes les œuvres considérées ici. C'est pourquoi nous allons revenir à l'idée de « jeu » et de fictionalisation du récit comme *mimésis*, c'est-à-dire comme imitation et, en quelque sorte, comme représentation. Pour cela nous nous sommes aussi inspirés de l'article de Paul De Man sur l'autobiographie. Pour De Man la définition de Lejeune est trop renfermée dans l'aspect contractuel, qui lie l'auteur et le lecteur ; ainsi le nom sur la page n'est pas le nom propre d'un sujet capable d'atteindre une vraie connaissance de soi, mais une signature qui donne l'autorité légale au texte et dont le lecteur est juge suprême<sup>59</sup>. Selon De Man l'autobiographie est plutôt une figure, et comme toute figure elle n'est pas vraie connaissance de soi mais une représentation déformée de soi. C'est ainsi qu'il la compare à la prosopopée. Grâce à la prosopopée on peut donner la voix à des êtres inanimés, morts ou absents. Donc l'autobiographie est l'image de la voix perdue, mais en tant que *mimesis*, elle ne sera qu'une représentation démunie et défigurée. Pour De Man, l'intérêt de l'autobiographie ne réside pas

<sup>58</sup> Gérard Genette, « Discours du récit » (Figures III, Paris : Seuil, 1972, 49).

<sup>59</sup> Paul De Man, « Autobiography As De-Facement », *The Rhetoric of Romanticism* (New York : Columbia University Press, 1984, 67-81).



dans le fait de révéler une connaissance de soi véritable et véridique, mais plutôt dans l'impossibilité d'atteindre l'unité qui s'applique à tout système textuel, puisqu'il se base sur la représentation via le trope : « The interest of autobiography is not that it reveals reliable self knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions » (De Man 71).

Tout en suivant la thèse de De Man sur l'impossibilité à parvenir à une connaissance vraie et unique de soi, peut-on exclure que l'autobiographie soit une tentative de connaissance de soi ? Si nous sommes d'accord avec De Man quand il affirme qu'il ne faut pas chercher la vérité dans l'autobiographie puisqu'elle n'est qu'image et vision déformée du véritable esprit du sujet, nous insistons, par contre, sur le fait que l'autobiographie peut être la méthode privilégiée de la quête pour aboutir à une connaissance de soi. Il s'agit effectivement d'une quête de la connaissance, et non de la connaissance même. Cette tentative se traduit par un dialogue entre des hypostases d'un moi unique qu'on pourrait définir, dans un premier temps, comme étant le « je » du passé, celui du présent et aussi celui du futur. C'est via l'interaction de ces « je » que la connaissance de soi cherche à se faire. Le résultat est, certes, une image rendue par le langage. Pour cette raison nous pourrions parler d'autobiographie, non comme genre littéraire mais comme moment. Ce moment concernerait principalement les circonstances de la création et non celles du texte écrit et édité, qui néanmoins est le seul lien que nous avons pour remonter au moment autobiographique. Pour revenir au cas de *Confessions of an Irish Rebel*, le pacte de Lejeune n'est respecté qu'à moitié. Le « je » qui écrit et qui publie (auteur) ne correspond pas aux « je » du narrateur et personnage, qui, eux, coïncident. Mais le texte, nous venons de le dire, est une image déformée (par le je-auteur) de la réalité du je-personnage, via la « voix » d'un je-narrateur ; ainsi il ne s'agirait que d'établir le degré de distorsion. Cela pourrait nous amener à reconnaître aussi *Confessions of an Irish Rebel* comme une autobiographie, non pas dans le sens de genre, sous-genre ou procédé littéraire, mais plutôt comme moment. Les images qui nous arrivent par le biais du récit, qu'il soit écrit ou oral, sont la clé de lecture pour pouvoir reconnaître ce moment.

« L'art », écrit Emile Lucas-Leclin, « et la littérature en premier lieu dont l'objet est le langage lui-même, apparaît comme le lieu privilégié d'une investigation de la réalité humaine,

voire d'une mise en œuvre d'une 'compréhension de l'homme'<sup>60</sup> ». L'idée exprimée par Lucas-Leclin correspond à ce qu'on a appelé moment autobiographique, la quête de la connaissance par l'homme-auteur, et en premier lieu de la connaissance de soi. Si nous avons choisi le mot « moment » plutôt que, par exemple, « espace », c'est aussi pour souligner la relation étroite de l'autobiographie avec le temps. Le temps de la vie, mais aussi le temps de la mort, et le temps qui s'écoule entre ces deux moments. Mais disons-nous juste en parlant des « je » dans un sens chronologique ? Y a-t-il vraiment un « je » pour chaque période de la vie ? Si l'impression qu'on a est celle d'un « je » mûr qui est prêt à prendre le chemin de la connaissance de soi, il faut aussi dire que ce « je », s'il le doit, mûrit probablement à travers l'écriture et plus précisément à travers le moment autobiographique. « Le texte », poursuit Lucas-Leclin, « n'est pas tourné vers un passé qu'il circonscrirait mais 'ouvert' sur un 'avenir' dont il n'a pas la maîtrise ». Il nous semble donc que l'autobiographie est liée au temps, mais de quelle manière ? S'agit-il d'un temps chronologique qui résulte de la succession des trois temps passé, présent, futur ? Cela pourrait sembler être le cas lorsque nous sommes pris dans la lecture d'une autobiographie qui raconte l'histoire d'une vie du moment de l'enfance, ou jeunesse, à l'âge adulte, en somme, lorsque l'auteur nous narre les épisodes de sa vie dans un ordre chronologique. Mais si on considère que l'autobiographie n'est pas, ou n'est pas seulement, l'histoire mais surtout la création de l'histoire, et donc le processus de recherche des souvenirs pour reconstruire l'histoire, il est nécessaire de remettre en question la succession linéaire du temps.

Voilà pourquoi il m'a paru que le temps n'est rien chose d'autre qu'un étirement. Mais qu'y a-t-il qui s'étire ? Je ne le sais et je m'étonnerais que ce ne fût pas l'âme même. Qu'est-ce qu'en effet que je mesure, je te le demande, mon Dieu [...] ce que je mesure ? Oui je sais : le temps ! Mais sans mesurer ni l'avenir : il n'existe pas encore, ni le présent : il n'a aucune étendue, ni le passé : il n'existe déjà plus. Qu'est que donc que je mesure ? Peut être, comme j'ai dit, des temps non point passés, mais qui passent<sup>61</sup>.

St. Augustin nous suggère que l'autobiographie, en tout cas sa confession, n'est pas un moment, n'est pas du temps passé remémoré, présent ou encore à venir, mais une étendue. C'est pourquoi Augustin demande à son âme de s'étendre<sup>62</sup> car ce n'est pas dans le seul moment présent qu'il peut atteindre la vérité. Nous abandonnerons donc la définition trompeuse de moment, qui indiquerait un temps autobiographique présent au détriment des temps passé et futur.

<sup>60</sup> Emile Lucas-Leclin. « Comparatisme et pluralisme épistémologique. Pour une approche anthropologique de l'écriture à la première personne » (*TRANS* n°1, *Comparatismes contemporains*, 2005, en ligne : <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article38>).

<sup>61</sup> Saint Augustin, *Confessions* (Paris : Seuil [collection Sagesse], 1982, Livre XI – 27(34), 323).

<sup>62</sup> « Vas-y, mon âme, tends-toi bien fort ... Tends-toi là où voici poindre l'aube de la vérité » (*Ibid*).

Cet « étirement » de l'âme qui est rendu par l'image de l'étendue, contrairement au moment qui est un espace de temps enfermé entre deux autres, indique une liaison harmonique des « temps » et donc des « je ». De plus, le mot « moment » nous borne à l'action du « je présent » narrant un « je passé » alors que l'étendue implique l'interaction et non la succession des « je ». Le « je » de l'autobiographie n'est donc pas le « je » du présent qui tend vers un futur inconnu en passant par un passé connu, mais un « je » qui s'étire pour atteindre la vérité de soi. Et cet étirement advient avec le langage. « Reçoit en sacrifice mes confessions : ma langue les présente, formée par toi et par toi excitée pour qu'elle confesse à la gloire de ton nom » (Saint Augustin, livre V - 1(1), 113), écrit encore Augustin. Lui qui a aimé sans conditions le langage tout au long de sa jeunesse avec le seul but d'émerveiller les autres, et pour cela s'est dédié à la rhétorique, découvre enfin le vrai langage qui lui permet d'atteindre la vérité. Ce langage est le Verbe de Dieu, qui illumine son âme qui peut donc s'étirer vers « l'aube de la vérité ». Augustin cherche d'abord la vérité dans son langage, qui est un langage d'homme et donc faillible, mais c'est seulement lors de la confession qu'il trouve le Verbe de Dieu, qui est la parole qui permet d'atteindre la connaissance. De même, on pourrait dire que l'auteur-autobiographe cherche à trouver la vérité ou bien le verbe qui lui apportera la connaissance. Le langage cherche à reconstituer la vérité, qui est ici réunion des « je ». Mais il est faillible, car il apporte aussi une distance entre les « je » qui ont tous un langage différent et qui ne peuvent pas saisir le Moi unique que l'étendue autobiographique recherche, ce Moi unique pouvant être considéré comme le correspondant laïque du Verbe divin : « Or, ce morceau de toi serait l'âme, au secours de laquelle, esclave, infectée et corrompue, viendrait ton verbe, libre, pur, intact, mais lui aussi corruptible, comme étant d'une seule et même substance » (Saint Augustin, Livre VII – 2(3), 166).

Ce parcours de connaissance à travers l'histoire de la personnalité qui caractérise l'écriture de soi, qu'elle soit plus ou moins fictionnelle, peut avoir comme fin ultime la connaissance *per se*, et donc répondre à une simple nécessité d'investigation du sujet. Il peut aussi avoir pour but la volonté de laisser un témoignage et, à travers la fictionalisation, de créer une image du sujet qui aura accès à la postérité. Ici nous rejoignons l'idée de l'auteur implicite, cette figure que Wayne C. Booth fait exister entre le narrateur et l'auteur en tant que personne réelle<sup>63</sup>. Le chercheur explique comment la figure de l'auteur implicite permet de ne pas tomber dans le piège des évaluations non vérifiables concernant l'objectivité, la sincérité, en somme la « vérité » de l'œuvre. Cette nouvelle figure est aussi une création, autrement dit l'image que

---

<sup>63</sup> Cfr. 1.1.1. Voir aussi Booth, chapitre III, 67-88.

l'auteur réel veut laisser à la postérité. Cet aspect de « création » nous amène à toujours envisager une déformation de la « vérité », contrairement à ce qui semble être le principe même du « pacte autobiographique » (le souci de vérité de Philippe Lejeune). Cette déformation, même involontaire, est en effet inévitable dans l'écriture de soi et nous la considérons comme étant l'élément commun de l'œuvre de Behan. Ainsi lorsqu'on parle de vérité l'on ne fait pas référence à une vérité objective mais à une probable vérité interne de l'œuvre. Comme nous le suggère Mounir Laouyen : « la fiction n'est pas nécessairement l'antithèse de la vérité [...], personne ne niera l'existence d'une vérité propre au roman, qui n'est pas d'ordre référentiel, mais qui, comme le rêve, serait porteuse d'une vérité seconde<sup>64</sup>. »

### **1.2.2 Le Moi unique, le Moi multiple.**

Revenons à présent à De Man et à l'impossibilité de dire vrai qui caractérise l'autobiographie, car elle est justement le fruit du langage et donc d'images qui ne sont que représentations du « je ». Mais c'est dans la volonté utopique d'atteindre cette vérité, car il est impossible de saisir l'unité du Moi, que nous aborderons l'œuvre de Brendan Behan et pas en suivant les codes de l'autobiographie comme elle a été souvent définie : un récit d'une vie fait par la personne qui a vécu l'expérience et dans lequel on retrouve la coïncidence de la première personne, coïncidence des « je » du tercet auteur-narrateur-personnage, donc respect du pacte autobiographique.

En quoi le langage de *Confessions of an Irish Rebel* serait-il plus trompeur que celui des autres publications ? Inutile de rappeler les nombreuses autobiographies qui ont été publiées sous le nom du « je » qui est raconté, mais qui ont pu être écrits seulement grâce à la plume habile d'un tiers souvent extérieur à l'expérience racontée. Nous allons lire les contradictions des œuvres de Behan comme les expressions des « je » de Behan et non comme les traces d'une voix extérieure. Et cela, que ce soit dans *Borstal Boy*, dans *Confessions of an Irish Rebel* ou dans les deux autres « talk books », car ils représentent tous cette étendue qu'est l'autobiographie.

---

<sup>64</sup> Mounir Laouyen, « L'autofiction : une réflexion problématique », *Frontières de la fiction*, *Modernités* n°17 [en ligne] <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>.

L'autobiographie est donc le lieu privilégié pour l'exploration de l'identité, mais cette exploration ne se fait pas seulement à la première personne. L'autobiographisme, qui indique ici une tendance à l'étendue autobiographique, s'exprime aussi par d'autres moyens. C'est pour cela que nous aborderons aussi les nouvelles et les émissions à la radio pour étudier comment l'auteur « étire son âme » pour parvenir à l'unité du moi en rapport aussi avec la société. On l'a déjà dit, il n'y a pas qu'un seul « je », mais plusieurs « je ». L'auteur, le narrateur et le personnage sont déjà des « je » différents. Le premier étant le responsable des énoncés et de la publication du récit. Le narrateur est un autre « je » encore, celui qui sait mais qui n'est pas responsable de ce qu'il dit, et enfin le personnage qui est seulement responsable de l'action passée qui est racontée. Dans *Confessions of an Irish Rebel* la quête est déjà la circonstance qui permet au récit de prendre vie. Dans cette quête un mouvement continu en arrière et en avant se révèle nécessaire. Cette oscillation amène inévitablement à une confusion des voix. D'ailleurs le but de cette quête pourrait être la recherche d'un lien entre, par exemple, deux voix possibles<sup>65</sup>. Le narrateur, probablement pour aboutir à une compréhension totale de lui-même, essaye de retrouver le lien avec le personnage qu'il est en train de narrer. Ce lien représente l'unicité de l'individu et permet donc la tentative de l'explication de sa propre existence et de l'existence en général. Quand la réflexion démarre, les deux « I » alternent presque indistinctement. La voix du narrant se retrouve face à la voix du narré qui émerge parfois dans le discours. Il n'est donc pas étonnant de trouver des contradictions dans le récit comme dans le cas des différentes positions qui apparaissent souvent dans le texte concernant par exemple la confession. Nous notons, par exemple, que si au début du texte, Behan croit en l'acte de sa confession (« and if these are the confessions of an Irish Rebel, they are indeed confessions » CIR 29), plus loin il montre une autre attitude :

'Don't any of you guys ever take a Bath?' Jeus snarled, baring his teeth like a dog at the show.

'No,' I answered. 'Only dirty people have to wash. It's like the Sacrament of Penance. When I am asked in Ireland if I have been to Confession recently, I always answer, "no, that's only for sinners."'

(CIR 152)

La même impression est suscitée par la phrase : « He understood me however because I did not conceal the fact that I was a Catholic fanatic and a daily Communicant and I went to Confession

---

<sup>65</sup> Laissons pour l'instant de côté la figure de l'auteur qu'on a définie grâce à Lejeune comme étant une personne réelle socialement responsable et limitons-nous aux deux voix du narrateur et du personnage qui sont les deux voix du texte, celle que l'on appelle « je narré » et « je narrant ». Ces deux instances, renvoyant à un sujet ayant réellement existé et séparées par le temps (Cordasse 68), relèvent tout de même de la fiction qui consiste en l'invention autobiographique. Nous avons, en effet, déjà parlé de l'impossibilité de vérité dans l'autobiographie et nous nous pencherons à nouveau sur cet aspect.

every week – in my sweet imagination » (CIR 173). Le conflit existant entre les deux voix, dans ce cas celle du narrateur qui sent toute la puissance de l'acte de la confession (pas forcément d'un point de vue religieux) et du jeune personnage qui dans son nationalisme exacerbé ne se sent pas « sale », est résolu par une voix intermédiaire : celle qui vise à l'unité du « je ». La différence substantielle est la volonté de trouver sa voix intérieure et unique. Si dans les déclarations du narrateur on peut lire la volonté et même le besoin de chercher sa propre « conscience », le Behan narré cherche à supprimer sa voix. Suite à l'accident qui a causé la mort d'un policier, le personnage, qui a tiré involontairement, se retrouve avec son compagnon et il pense à ce qui s'est passé. Il dit alors : « We sat down behind a hedge in a cornfield and lit up our cigarettes not wishing to search our hearts to find our voices. » (CIR 36)

Les contradictions sont donc le résultat de cette recherche d'unicité et non d'une présence externe au discours. L'autobiographie est expression de la subjectivité. Behan est l'auteur autobiographe car il se cherche et il cherche la raison d'une existence. Il arrive à la même conclusion quand il écrit :

I could see the logic of this hypocrisy for everyone has their own way of looking at things: you can be a patriot in one breath and a murderer in the other.

I regret to say I favoured capital punishment at the time to a limited extent, even for a woman, and I felt that justice was being meted out to these people. I am not very proud of these sentiments today.  
(CIR 78)

Il est possible de voir dans ce bref passage la présence d'une vision différente comme d'un « moi » qui se dédouble et cette duplicité s'explique par une double présence du Behan narrateur qui raconte et qui s'analyse en racontant, et du Behan personnage. Il est intéressant de voir comment, dans ce passage, la voix narratrice s'impose sans pourtant dominer la voix narrée. Il y a une coexistence toute en contraste entre les deux, un rapport invraisemblablement paritaire, qui cause parfois une certaine ironie. Dans quelle mesure ces deux voix cohabitent-elles dans l'écriture autobiographique ? La tendance à voir l'acte autobiographique comme examen de l'individu nous mène à envisager une repentance *a priori* incontestable. Le Behan narrateur, malgré le regret, ne veut pas renier complètement le Behan narré. La spontanéité avec laquelle le narrateur déclare l'adhésion du personnage à la peine capitale est étonnante. Le choix du jeune homme, dicté par une obéissance presque aveugle, est sûrement regretté mais jamais justifié et sa voix n'est surtout pas effacée. Il s'agit d'un regret sain qui est le fruit d'une réflexion et non d'une contrainte. Et si le narré a partagé l'idée de punir un méfait avec la mort, le narrateur, qui ne partage plus ce sentiment, ne l'emporte pas forcément sur l'autre au stade

de l'énonciation. Bien que la confession en tant que profession de foi implique un aveu et une reconnaissance des péchés, le narrateur est loin de vouloir justifier les actes du personnage.

La duplicité du « I » dans le texte s'explique plutôt par la coprésence du narrateur et du personnage que par l'intrusion d'une « voix extérieure » : celle de l'auteur en tant que responsable de la publication. De plus, elle s'explique par ce que nous indiquions plus haut comme les hypostases d'un Moi unique. Brendan personnage ou Brendan narrateur, ce ne sont que des façons différentes et peut-être imprécises de définir les hypostases qui essaient de fusionner pour chercher l'unité. Mais le regret qui est ressenti par l'un des « je » implique le refus, par celui-ci, de l'autre « je » et par conséquent cela ne fait que confirmer l'impossibilité de la fusion. Nous avons, en outre, laissé de côté la figure de l'auteur car elle nous embarrassait dans la recherche du « Moi » qui accomplit la quête. Lorsqu'il y a coïncidence dans ce tercet, il nous paraît ardu de définir laquelle parmi les trois voix est celle du « moi » qui se cherche. La réponse la plus évidente serait de désigner l'auteur car il est la seule personne réellement responsable, un individu qui décide de faire publier son autobiographie, qui raconte et se raconte une vie. Nous préférons suggérer que l'auteur n'est qu'une autre voix et donc un autre « je ». Et cela car le texte reste, comme on l'a vu en cherchant seulement les deux voix du narrateur et du personnage, un lieu de rencontre et d'échange, mais ce n'est pas l'aboutissement de la quête, car l'auteur dont nous pourrions dire que la voix est en même temps hors-texte et dans le texte, existe au-delà du texte et évolue après le texte, ce qui voudrait dire qu'il n'est pas le résultat de l'étendue autobiographique.

Nous venons d'indiquer que les trois composants de l'autobiographie (narrateur, auteur et personnage) sont les hypostases du « Moi » unique. Mais nous avons aussi suggéré que le personnage même est plusieurs « je » à la fois. De même nous pouvons dire que l'auteur est plusieurs « je » à la fois tout comme le narrateur. Nous avons suggéré que la quête autobiographique doit être la fusion harmonique des différents « je ». Cela nous renvoie, comme il a été dit plus haut, au sens propre de l'autobiographie. Elle est la recherche de soi, qui n'aboutira peut-être pas, mais qui représente l'étirement vers un « Moi » unique. Il faudrait alors se questionner sur ce que sont ces « je ».

Si on prend encore l'exemple de St. Augustin, il exprime à travers ses confessions la quête de son « Moi ». Il dit souvent, quand il raconte sa jeunesse, avant la conversion, que le « je » de la jeunesse agissait sans savoir que Dieu préparait autre chose pour lui. Le « je » d'après

la confession est sûrement encore différent, ne serait que parce qu'il est illuminé par Dieu qui est vérité et connaissance suprême, mais surtout par le Verbe. Mais le « je » qui raconte et qui a fait l'expérience des deux qui l'ont précédé et qui a pris conscience du changement est encore différent. Ce n'est pas le « je » qui est touché par Dieu, qui est pour lui connaissance, mais celui qui fait l'expérience de l'étendue autobiographique, qui est donc aussi expérience de la communion entre eux.

Il n'est pas possible de dire avec certitude si Behan a lu St. Augustin, mais si nous avons choisi de citer brièvement l'expérience de St. Augustin ce n'est pas en raison d'une hypothétique influence, mais parce qu'il reste exemplaire pour ce type d'exploration de soi en quête de compréhension. Rien ne peut mieux représenter la multitude des « je » que les confessions, car l'acte de la confession est, comme on l'a vu pour Augustin, le parcours de la quête de soi par excellence et peut-être, plus précisément, la prise de conscience de cette quête qui mène à l'étendue autobiographique. C'est dans ce sens que nous lisons l'aveu de Behan « And if these are the confessions of an Irish rebel, they are indeed confessions » (CIR 29). Il y a en effet un doute, exprimé par le « if », sur le fait qu'il s'agisse des confessions d'un rebelle irlandais, ce qui nous pousse à croire qu'il ne se considérait peut-être pas comme un rebelle ; il est, par contre, certain, comme l'adverbe « indeed » le souligne, qu'il s'agit bien d'un acte de confession. Ce qui nous ramène au caractère autobiographique de la confession, qui est elle aussi écriture et donc représentation des « je », et non pas un sous-genre de l'autobiographie. Et la confession est aussi la voix du mort, ou du futur mort. Il est utile de rappeler le sens religieux de la confession, elle est un sacrement institué par le Christ, qui libère les hommes de tous leurs péchés. Le but est de revenir à l'état de grâce et pour un croyant cela est nécessaire pour se préparer au jugement dernier et donc à la mort. Le but de la confession est de préparer sa mort pour pouvoir espérer la vie éternelle. La confession n'est pas énumération des péchés, elle est plutôt aveu et donc regret. C'est le regret qui nous pousse à confesser toute sorte de chose, même en dehors du contexte religieux, et le besoin du pardon de Dieu ou de la personne à laquelle nous nous ouvrons.

Ce n'est peut-être pas la confession d'un rebelle irlandais, mais c'est en effet une confession ; ce n'est peut-être pas non plus une confession dans le sens de celle de Saint Augustin qui est adressée directement à Dieu, comme nous le voyons au travers des nombreuses invocations : « Tu es grand Seigneur », « Mon père », « Donne moi seigneur » (Saint Augustin, Livre I – 1(1), 29). Mais Augustin invoque quelqu'un qu'il ne connaît pas (« comment



t'invoquer sans te connaître ? ») et qui pourrait être ce « moi », l'unité qui est vérité et connaissance. Et même en faisant cela, il est conscient de s'adresser aux hommes : « Aussi bien la vérité te tient à cœur, puisque qui la pratique vient à la lumière. Je veux par confession la pratiquer, et dans mon cœur devant toi et sous ma plume devant des nombreux témoins ». La confession est effectivement, dans sons sens religieux, un mouvement vers la lumière devant au moins un témoin (le prêtre) et il nous semble important de garder à l'esprit cette valeur religieuse de l'acte, surtout en connaissant la foi de Behan, foi qui est aussi rappelée au début d'un article écrit par le gouverneur de Hollesley Bay<sup>66</sup>, Monsieur Joyce:

Would you be surprised to know that he was an intensely religious boy? He came to me as a member of the I.R.A., and as such was excommunicated. It worried him a great deal. He said to me one day: 'you must understand, sir, that the freedom of Ireland is me second religion. I was bred to believe in and work for it'. But very often he would come and say: 'Governor, couldn't you persuade the Father to let me go to Mass for I feel all lost without its consolation?' (CIR 14)<sup>67</sup>

Le doute pourrait nous saisir à nouveau si nous voyons dans ce passage non pas un souvenir de Behan, mais un des matériaux additionnels auxquels Rae Jeffs renvoie dans la préface. Il est inévitable de s'interroger pour reconnaître des possibles contaminations du texte écrit qui est arrivé jusqu'à nous et qui est le seul objet d'étude que nous avons. Bien que réellement écrit par le gouverneur Joyce dans un livre intitulé *By Courtesy of the Criminal*, il se peut que la reproduction du texte ne soit pas un choix de Behan. Mais ce que nous voulons souligner n'est pas l'authenticité du choix d'insérer cette lettre, mais le témoignage même. Nous essayons de constater l'élément religieux qui entre en jeu dans cette confession. Deux « religions » (c'est ainsi que Behan les appelle) sont citées dans ce passage : la religion catholique et le républicanisme. Il est important de noter aussi comment Behan s'exprime à cet égard. Il a été, selon Joyce, élevé pour croire en la liberté de l'Irlande et agir afin que celle-ci devienne réalité et il lui faut croire malgré tout car c'est l'enseignement de l'enfance, un « je » d'enfance qui reste comme un morceau du puzzle du « Moi », nonobstant l'effort des autres « je » pour s'imposer. Ce passage est symbolique de toute l'œuvre de Behan, qui esseye de se libérer de ces

<sup>66</sup> Nous parlerons indistinctement de Hollesley Bay et de Borstal pour indiquer le même lieu, c'est-à-dire la maison de correction pour jeunes délinquants où Brendan Behan a été envoyé après son procès et de longs mois de prison. Bien que *borstal* soit en anglais un nom commun désignant ce type d'institution, c'est l'auteur même qui l'utilise souvent dans son texte comme toponyme lui donnant un B majuscule et en omettant le déterminant.

<sup>67</sup> Lorsque Behan parle du Gouverneur Joyce dans les premières pages de *Confessions of an Irish Rebel*, il cite en particulier un article paru dans le *Sunday Telegraph*, en mars 1964. Cet article est reproduit, comme l'explique la note de bas de page dans *Confessions*, par concession du Gouverneur Joyce qui en est l'auteur. Behan raconte que le Gouverneur lui avait souvent écrit après son départ de la maison de correction et qu'il avait arrêté après la publication de *Borstal Boy*. Tout de même, dit Behan, Joyce a continué à parler du jeune rebelle irlandais, notamment dans un livre intitulé *By Courtesy of the Criminal*, où l'article est aussi reproduit.

deux religions, ou plus précisément de leurs contraintes et de leurs contradictions. En effet, bien que la foi en Dieu et en la liberté de son pays reste, l'expérience lui fait douter de la façon dont les institutions, que ce soit l'Eglise catholique ou l'IRA, se chargent de contrôler cette foi. Cela explique pourquoi il s'éloigne de ces deux crédos suite à son expérience à Hollesley Bay, une expérience très forte, pendant laquelle Behan trouve, à travers la réflexion, les raisons et le courage d'imposer sa propre foi. « I was never so proud of the catholic clergy before as I was this day, » dit-il en rapportant la conversation avec un prêtre : « for my early experiences in goal in England had given me the idea that religion of any description had nothing to do with mercy or pity or love » (CIR 89).

Dans *Borstal Boy* nous connaissons un personnage animé par un désir de bataille, par une foi forte dans la religion et dans l'IRA, et, déjà dans ce premier texte, nous assistons à un changement qui continue dans *Confessions of an Irish Rebel*. Ce n'est pas seulement le soldat – de Dieu et de l'Irlande – qui parle dans ces œuvres, mais aussi l'individu qui, à travers son expérience, essaie de s'imposer. Cependant, comme dans toute évolution individuelle, surtout quand il s'agit de mettre en doute le credo selon lequel on a été éduqué, un conflit surgit, qui n'est pas toujours facile à résoudre. Ce conflit se dessine tout au long de son activité d'écrivain, et d'auteur en général, et nous la retrouvons donc dans toutes ses œuvres. L'art reflète ce parcours qui doit l'amener d'un état d'obéissance presque aveugle à un individualisme et un anticonformisme exacerbés. Si nous considérons *Borstal Boy*, nous pouvons déjà remarquer une contradiction en lisant ses premières déclarations face aux officiers anglais, puis les dernières lignes du roman. On le voit effectivement jouer le rôle du héros :

In accordance with instructions, I refused to answer questions. I agreed to make a statement, with a view to propaganda for the cause. It would look well at home too. I often read speeches from the dock, and thought the better of the brave and defiant men that made them so far from friends or dear ones.

'My name's Brendan Behan. I came over here to fight for the Irish workers' and small farmers' Republic, for a full and free life, for my countrymen, North and South and for the removal of the baneful influence of British Imperialism from Irish affairs. God save Ireland.'<sup>68</sup>

Le ton de la toute dernière partie du roman est très différent. Le jeune Brendan a été libéré, il se retrouve sur un bateau pour l'Irlande suite à un acte d'extradition et avec l'interdiction de remettre le pied sur le sol anglais :

---

<sup>68</sup> Brendan Behan, *Borstal Boy* (London : Arrow Books, 1990, 4).

I handed him the expulsion order.

He read it, looked at it and handed it back to me. He had a long educated countryman's sad face, like a teacher, and took my hand.

'Céad mile failte sa bhaile romhat.'

A hundred thousand welcomes to you.

I smiled and said, 'Go raibh maith agat.'

Thanks.

He looked very serious, and tenderly enquired, 'Caithfidh go bhuil sé go hiontach bheith saor.'

'Caithfidh go bhuil.'

'It must be wonderful to be free.'

'It must,' said I, walked down the gangway, past a detective, and got on the train for Dublin.

(BB 371-2)

On aurait imaginé un autre final pour le jeune homme irrévérencieux du début du récit, d'autant plus que l'œuvre peut s'inscrire dans le filon de la littérature de prison où le personnage est décrit – ou plutôt se décrit – face à ses souffrances les plus profondes. Le Behan narré est effectivement représenté comme tout autre personnage de cette tendance littéraire : isolé dans le combat, maltraité, souffrant, perdant toute dignité mais toujours attaché à ses idées et à son combat. Or, le passage final nous donne, au contraire, l'impression d'un personnage qui est dans le doute. Le rythme est cadencé, des phrases courtes et le dialogue succinct dans cette première conversation à son retour sur la terre d'Erin, parmi ses compatriotes. Le visage triste de l'employé de l'immigration reflète peut-être l'état d'esprit de Behan. Il rentre comme un héros qui a survécu à un séjour en prison en terre ennemie, mais le manque d'excitation lors du retour nous laisse perplexes. Son souhait a été d'émuler les martyrs de la lutte pour la liberté de l'Irlande de l'influence de l'« Empire Britannique », il est enfin à la maison où il sera reconnu comme tel, mais le premier regard de l'autre est un regard de tendresse (« tenderly »), et non d'admiration.

Nous avons une sensation différente en lisant le début des *Confessions*, qui reprend les événements exactement à l'endroit où le premier roman s'était achevé. Il faut garder peut-être à l'esprit que *Borstal Boy* a été publié en 1958 et que *Confessions of an Irish Rebel* a été enregistré environ cinq ans plus tard et sûrement dans un autre état d'esprit. Le retour en Irlande y est présenté comme beaucoup plus festif : il est reconnu tout de suite comme un héros et un patriote et on lui offre des verres. « A hundred thousand welcome » lui dit l'officier de l'immigration, mais il n'y a pas de réponse : « I could not answer. There are no words and it would be impertinence to try. I walked down the gangway. I was free » (CIR 23). Ce mot qui manque dans

le final de *Borstal Boy* peut nous faire douter du sens de la liberté qu'il cherche. Libre de sortir de prison, mais peut-être pas libre d'être quelqu'un d'autre qu'un rebelle et un républicain. Encore une fois quand il ne peut pas trouver ses mots, Behan parle via ses chansons. Ainsi lorsqu'il ne peut pas voir les collines de sa terre à cause du brouillard il les imagine avec la chanson *The Fair Hills of Holy Ireland*<sup>69</sup>. Cette chanson présente l'Irlande comme une sorte d'Arcadie avec du miel dans les arbres et des chutes d'eau le long des sentiers. C'est à travers les images de la chanson qu'il peut « sentir » sa terre et ce sont elles qui font monter aux yeux les larmes qu'il essaie de retenir : « Through the haze I could not see 'the fair hills of Holy Ireland' but I could smell the tang of generations of me and I choked back the tears that were now pressing and anxious to be free. » (CIR 23) En comparant ainsi les deux images proposées d'une même expérience mais dans deux récits différents, l'idée de la multitude des « je » de l'autobiographie – non comme récit mais comme étendue qui concerne donc toute l'œuvre de Behan – se confirme.

Il s'agit peut-être de différents visages de ce « moi » que l'autobiographie cherche à fusionner, et dont nous avons l'impression de percevoir les différences dans les nombreuses contradictions que nous rencontrons non seulement au sein de l'œuvre entière, mais souvent aussi dans un même texte. Les « je » sont ceux du passé, du présent, du futur ; celui du narrateur, du personnage et celui de l'auteur, et chacun d'entre eux est en contradiction avec les autres. Ainsi il y a le Behan qui croit aveuglement aux enseignements et celui qui a acquis une expérience. Il y a l'écrivain et le soldat, l'homme sobre et l'alcoolique. Mais plutôt que de parler de contradiction, il serait plus approprié de dire qu'ils sont en tension.

### **1.2.3 L'autobiographie est-elle une image ?**

Dans cette tension, chaque « je » est et il n'existe plus. C'est exactement cela que nous disions plus haut avec De Man : le « je » est mort. S'il ne l'est pas, on peut tout de même dire qu'il se transforme. Lorsque l'on parle de mort, l'on entend en réalité plusieurs morts : les morts

---

<sup>69</sup> Chanson de 1834 traduite du gaélique par Samuel Ferguson, Charles Gavan Duffy (ed. by), *The Ballad Poetry of Ireland* (Dublin : James Duffy, 1845, 203).

des autres auxquels Behan redonne la voix, mais aussi les morts des différents « je » que l'étendue autobiographique révèle. C'est ainsi qu'on lira l'autobiographie, avec la conscience de cette mort et donc comme prosopopée, comme la voix de l'auteur d'outre-tombe. Mais aussi comme « *otobiographie* », c'est-à-dire en considérant comment l'oreille de l'autre perçoit le récit. Comme une promesse de mort ou mieux, comme « le temps de la vie et le temps du récit de la vie, de l'écriture de la vie par le vivant<sup>70</sup> ». Ce vivant est le premier destinataire du récit qui, pour le dire avec les mots de J. Derrida « enterre le mort et sauve le sauf comme immortel, il n'est pas auto-biographie parce que le signataire raconte sa vie, le retour de sa vie passée en tant que vie et non en tant que mort ; mais parce que cette vie il se la raconte » (Derrida 2005, 56).

On voit alors différemment l'autographe de Behan en page de garde et sa dédicace à Rae Jeffs « without whose help this book would have not been written until at least 2000 A.D. – many years after my death » (CIR). La conscience de la mort est donc là, le vivant faisant son récit est ainsi conscient qu'il n'est déjà que l'ombre du futur mort dont l'oreille des autres destinataires sera juge, entre autre, de l'authenticité de la signature. Il y a une promesse de mort et un récit fait à soi même et proposé à l'oreille de l'autre, qui en même temps s'avérera être aussi la main qui permettra à ce récit d'être publié. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement est encore une fois cette recherche de sa propre vérité (qui n'est pas la vérité) via le langage, un récit que le mort, ou le futur mort, fait à soi-même, car c'est précisément cela que nous avons appelé autobiographique et que nous cherchons à retrouver via le texte qui regagne ici son acception étymologique de tissu et dont les « je » représentent les fils qui s'entrelacent pour créer un seul et unique objet.

Dans ses récits, Behan fait souvent parler les morts, ils sont dans les chansons et dans les poèmes qu'il récite, mais ce qui nous intéresse d'avantage est la conscience du « je » de sa propre mort. A ce propos, on peut par exemple citer le moment dans *Borstal Boy*, où le jeune Brendan, à seize ans, se retrouve loin de sa famille, dans une terre étrangère et détestée et pense déjà à son martyre. Il vient d'être arrêté à Liverpool, où il préparait un attentat. Il refuse de répondre aux questions du détective anglais, et se souvient à ce moment des discours qu'il avait écoutés, ceux de ces hommes courageux, (« brave and defiant men »), loin de leur famille

---

<sup>70</sup> Jacques Derrida, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* (Paris : Éditions Galilée, 2005, 53).

et de leurs amis, sûrement en souffrance mais toujours prêts à répondre à l'appel de la patrie. Il prononce un discours de ce genre qu'il termine par un « God save Ireland ». Il avoue ensuite :

The 'God save Ireland' bit made me feel like the Manchester Martyrs, hanged amidst the exulting  
cheers of fifty thousands fairplay merchants, and crying out with their last breath:  
'God save Ireland,' cried the heroes,  
'God save Ireland,' cry we all;  
'Whether on the scaffold high,  
Or on the battle field we die,'  
Sure, what matter when for Ireland dear we fall.' (BB 5)

*God Save Ireland* est une chanson irlandaise qui a servi d'hymne national non officiel aux nationalistes à partir des années 1870 et jusqu'à la première décennie du vingtième siècle. La chanson écrite par T. D. Sullivan en 1867 s'inspire du discours de Edmund O'Meagher Condon au moment où il assista au procès des trois martyrs de Manchester (Michael Larkin, William Phillip Allen, et Michael O'Brien) qui avaient tué un officier de la police anglaise lors d'une action visant à la libération d'autres membres de l'Irish Republican Brotherhood. Une fois les trois hommes exécutés, la chanson fut adoptée comme hymne du mouvement Fenian et elle représente la voix de chaque homme, femme et enfant mort pour la patrie. Il n'y est pas seulement question des martyrs de Manchester. Les héros crient avec leur dernier souffle leur foi et leur dévotion à l'Irlande, et Behan se sent comme eux, près de la mort, alors qu'il n'a pas encore été jugé : « All the people at home would say, reading the papers, 'Ah, sure, God help poor Brendan, wasn't I talking to him a week ago ?' 'By Jasus, he was a great lad all the same, and he only sixteen' » (BB 5).

L'humour advient toujours, même dans les moments les plus difficiles, par exemple lorsque, plus loin dans le texte, il pense à Shiela. Il imagine qu'elle pourrait regretter d'avoir refusé ses avances un soir le long du canal. Il est caractéristique de Behan de mélanger larmes et rires mais ce n'est pas pour autant que nous ne sentons pas la gravité de la situation et le cœur lourd d'un jeune de seize ans qui commence à se rendre compte que ses actions pourraient avoir des conséquences, pour lui et pour les autres. Cette prise de conscience se poursuit tout au long de *Borstal Boy*, mais aussi dans toute son œuvre. En mélangeant ironie et gravité, il se cherche et se montre toujours conscient de sa mort. Malgré le fait que cette conscience évolue au fur et à mesure que nous avançons dans les récits, elle est tout de même présente dès les premières pages du livre qui marquent déjà l'écart entre les deux visages de Behan, celui du soldat soucieux d'ajouter son nom sur la liste des héros irlandais, et celui de l'homme que l'expérience

en prison changera. Nombreux sont, en effet, les passages où cette contradiction entre le rebelle irrévérencieux et l'individu souffrant apparaît. Et si le moment de sa déclaration fait sourire (bien qu'à moitié), le ton du passage suivant est bien plus grave. Il se retrouve enfin seul dans sa cellule, sans avoir aucune idée de ce qui va se passer, prisonnier des murs et du temps :

They banged the door and went off up the stairs, their keys jangling in the distance. I looked around me. Bare concrete walls and floor. The door was a massive piece of timber and steel. The window was high up in the wall, below ground level and looking on to another wall. A bare electric bulb, over the door, shone through wire grating. [...] Then I wanted to use the lavatory. It was in a corner from the door. I stood over it, my bare toes on the cold concrete floor. As I stood, waiting over the lavatory, I heard a church bell peal in the frosty night, in some other part of the city. Cold and lonely it sounded, like the dreariest noise that ever defiled the ear of men. If you could call it a noise. It made misery mark time. (BB 7)

C'est le premier moment de solitude dans ce roman qui commence avec l'image de Brendan dans sa chambre d'hôtel avec sa valise contenant le matériel nécessaire à la fabrication de l'engin explosif, mais déjà ouvert sur l'extérieur de la ville grâce aux bruits des voix des policiers qui arrivent pour l'arrêter. Il est seul pour la première fois. On sent le vide dans la cellule, suggéré par le mot « bare » qui revient à trois reprises dans ce passage. C'est le premier passage aussi long depuis le début du roman, qui marque une première intériorisation suggérée aussi par l'isolement dans la cellule, un isolement qui s'avérera, paradoxalement, être la cause d'une perte d'intimité.

Si la vue du prisonnier est limitée, dans cet espace il est mis à nu (« bare ») et la cellule devient l'espace où il est observé, espionné par les gardiens à travers le judas. Observé sans pouvoir observer, le regard du prisonnier s'arrête là où les murs en béton commencent. Dans le passage que nous venons de citer, le mot « concrete », qui en anglais a le double sens de béton et de concret, participe à la description des matériaux de la cellule, mais met aussi l'accent sur la réalité des choses. Il ne s'agit plus des expériences et des souvenirs d'autres hommes, cette fois Behan est le protagoniste. Les images des héros auxquelles il a été confronté depuis son enfance deviennent enfin une réalité, et une dure réalité. Ce passage marque le début de l'expérience individuelle, concrète, face aux récits abstraits sur lesquels il a bâti son idéal. Si la vue s'arrête au mur et à la lumière qui passe au travers des grilles de la porte, l'ouïe, elle, s'ouvre sur l'extérieur, seul lien avec le monde. Ainsi le début de ce passage, après la dernière réplique du dialogue avec l'officier qui l'amène, est marqué par deux onomatopées, « banged » et « jangling », qui représentent les derniers bruits avant le silence « froid » de la cellule. Des mots comme « steel » et les adjectifs « cold » et « frosty » nous suggèrent cette solitude aussi

froide, qui est interrompue par le son des cloches : l'ouïe et le monde extérieur reviennent, mais pas pour amener du réconfort. Le son qui vient de l'extérieur est aussi froid et solitaire (« cold and lonely ») et représente le seul marqueur du temps – ce temps qui le sépare du jugement qui n'aura lieu que le lundi suivant.

I got back on my bench, coiled myself up, so that my feet avoided the wooden pillow, in some comfort, and realized my doom. Even if I got away with a few years only, on account of my age, it was for ever. It was even impossible that Monday should come, when at least I'd get a walk up the stairs. The clock was not made that would pass the time between now and Monday morning. It was like we were told about the last day, 'time is, time was, time is no more.' (BB 7)

Cette première nuit en prison est comparée au « dernier jour » car elle semble prédire sa mort, annoncée par le son des cloches qu'il écoute et qu'il décrit comme le bruit le plus terrible ayant jamais profané l'oreille d'un homme. De plus, Behan suggère avoir fait l'expérience de la mort lorsqu'il cite le vers « time is, time was, time is no more ». A première lecture, cela rappelle le vers final de « Glory be to the father »<sup>71</sup> qui est un hymne au Christ et par extension à la Trinité. Une recherche plus approfondie nous ramène à une citation de l'Apocalypse – qui apparaît d'ailleurs aussi dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce. Il s'agit plus exactement de « Révélations » (10:6). En regardant les différentes traductions en langue anglaise, on se rend compte que Behan ne suit pas une version de la *Bible* mais semble préférer la version de Joyce pour laquelle nous n'avons pas trouvé de correspondance. Parmi les traductions en anglais il y a des propositions telles que « time shall be no longer », « time shall be no more », « there will be no more delay » et « time shall not be yet » qui montrent le lien de la citation à l'Apocalypse, mais aucune ne correspond pleinement aux paroles que Behan met entre guillemets. Certes, l'idée véhiculée reste celle du temps de la prison qui est éternel comme le temps qui adviendra après la résurrection : Behan ici joue sur l'éternité du temps (« time is no more ») qui est prérogative de la mort, au moins dans la doctrine catholique. Serait-il mort ? Du moins c'est ce qu'il se demande lorsqu'il cite cette prière. Si le temps devient éternel seulement après la mort, alors ce serait le cas puisque le temps dans la cellule lui paraît éternel. Les cloches sonnent aussi comme pour annoncer sa mort. Elles rythment la vie quotidienne, notamment celle des fidèles en annonçant les moments de prières

---

<sup>71</sup> Le *Gloire au père* est une des hymnes récitées durant le service religieux ou lors d'une prière privée. En anglais (tout en tenant compte des différentes traductions) la version la plus courante est : « As it was in the beginning, is now, and ever shall be, world without end. » La formule de Behan exprime cette conception d'un temps passé et présent qui sont destinés à finir (« Time is, time was ») et du temps futur, ou de la résurrection, qui serait éternel (« time is no more »). Le *Gloria patri* est chanté, entre autre, lors de la *liturgia horarum* ou liturgie des heures, qui représente la prière quotidienne selon le rite catholique.



comme l'angélus, les vêpres, les messes, mais aussi des moments de vie sociale comme les mariages et les enterrements. Les cloches, nous le verrons plus tard, reviennent souvent tant pour rythmer la journée que pour annoncer et rappeler la mort en prison.

Comme les cloches, les chansons aussi renvoient à l'idée de la mort. Il s'agit souvent de chansons qui racontent la mort des autres mais qui rappellent surtout la crainte que l'on éprouve pour sa propre vie. Nous le voyons encore dans *Borstal Boy*, quand Charlie demande à Behan de chanter une chanson en gaélique, qu'il traduit ensuite en anglais :

I sang up, slowly and mournfully, through the lonely corridors:

'...and before he faced the hangman,

In his dreary prison cell,

British soldiers tortured Barry,

Just because he would not tell, the names of his companions,

And other things they wished to know,

"Turn informer and we'll free you,"

But Kevin proudly answered "No"...

...Only a lad of eighteen summers,

Yet no one can deny,

As he marched to death that morning,

He proudly held his head on high...' (BB 16).

La prison est pour Behan lieu de mort, ou en tout cas d'avant mort. Quand il se sent menacé il ne peut éviter de penser à tous ceux qui sont passés dans ces couloirs solitaires avant lui pour faire face à leur destin de condamnés. Le temps est venu de prendre la place de Kevin Barry : y est-il prêt ? La chanson suit le moment d'interrogation. Il est dans la cellule depuis très peu de temps sans savoir réellement ce qui va se passer, mais en ayant seulement les expériences des autres dans la tête. Le problème est là : il a déjà vécu ces moments à travers les récits, les poèmes et les chansons avant de les vivre vraiment. Et cela se terminait toujours mal. Quand il entend, de sa cellule, les pas dans les couloirs, il se dit qu'il pourrait être tué et que personne ne se soucierait de cela. Il s'adresse alors à Dieu, pour qu'il ait pitié de son âme, avant de se rendre compte que ce n'est pas un tueur qui rentre mais un gardien qui amène le plateau du petit déjeuner. Mais la chanson, puisqu'elle représente un moment vécu en amont (toujours par quelqu'un d'autre) anticipe aussi les événements dans le roman. Le vers « British soldiers tortured Barry just because he would not tell, the names of his companions, and other things they wished to know » prépare Behan à l'épisode qui suit lorsqu'il est interrogé sur l'IRA. Le

détective lui demande des noms ou des informations concernant les activités imminentes de l'organisation. Behan refuse de répondre en affirmant ne pas être au courant. Il feint, ou peut-être reconnaît, être seulement un jeune soldat qui n'est pas au courant des grands projets. Comme dans d'autres occasions, même si une chanson, ou un poème, accompagne, suit ou anticipe l'épisode qui raconte l'expérience du personnage Behan, la relation entre l'intertexte et le texte est toujours marquée par l'exagération.

*Borstal Boy* fut entamé au retour de l'Angleterre, mais en principe il s'agissait d'une nouvelle publiée sous le titre de « I Become a Borstal Boy », et c'est seulement des années plus tard que Behan décida de le développer et d'en faire un « roman<sup>72</sup> ». Le titre prévu au début était *The Green Invader* et Behan aurait affirmé avoir été choisi par ses camarades pour tenir le rôle d'historien officiel de la campagne de l'IRA de 1939<sup>73</sup>. Il est donc probable qu'au début le projet visait à célébrer tous ceux qui, comme lui, avaient été actifs en Angleterre. Le projet fut abandonné plusieurs fois, mais le projet existait depuis les années '40. Nous savons cependant que le livre comme nous le connaissons fut publié seulement en 1958. Il est fort possible qu'il y ait pensé aussi lors de ses arrestations successives.

Et ce fut encore lors d'un autre séjour en prison qu'il écrivit un poème en gaélique, « Repentance », qu'Ulick O'Connor a traduit en Anglais et qui apparaît dans *Brendan Behan* (131) :

In that awful hour when I'm on my deathbed  
Stretched below on the cold bare board  
My friends and neighbours around me standing  
And weak in my ears the whispered word;  
In that time of affliction, O Mother Mary,  
With no respite and my soul alone  
But the saving grasp of your hand in my hand  
On that trembling voyage to the Heavenly Throne;  
That will be the time when my mind's tormented

---

<sup>72</sup> Si nous utilisons ce mot ici c'est parce que Behan même se réfère souvent à *Borstal Boy* en parlant de roman. En 1951, dans une lettre il dit par exemple avoir commencé un roman intitulé *Borstal Boy* (Kearney 89).

<sup>73</sup> Behan même affirme cela dans une lettre à B. Bradshaw, un ancien camarade de l'I.R.A., lettre datée du 4 décembre 1943 et publiée dans le recueil édité par Mikhail. « I had some other stuff I'd like you to have seen. Some short stories about the '39 campaign and the beginning of a long novel I'm doing on it, title *The Green Invader*. Traynor, Adams, ect., have apparently accepted me as a sort of official historian of it and it's with their assistance I'm doing it. (I mean in the way of verifying facts, ect., - the impressions noted and conclusions drawn will of course be mine.) » E.H. Mikhail, (ed. by) *The Letters of Brendan Behan* (Canada : McGill Queen's University Press, 1992, 28)

With thoughts that crawl behind my eyes  
Following exhausted the glow of memory  
Which lights the deeds of my life as they rise;  
Calling my sins like an army sergeant  
Mounting a guard against my prayer;  
Don't even abandon me Mother Mary,  
Without your grace as a shield to wear.

My sins will gather like greedy fox-hounds,  
Memory a horn to summon the pack,  
And death on a horse, my life's course over,  
The years safely ditched at his back;  
When I'm run to earth and my lungs are panting,  
At the hunt's end and death in my face;  
Trembling, red-eyed while the hounds are baying;  
O Mother, don't ever deny your grace.

Encore une fois dans un presque total isolement, l'image de la prison comme lieu de mort frappe pour sa similitude avec le passage de *Borstal Boy* qu'on vient de citer. « The cold bare board » dans le deuxième vers rappelle le lit en bois massif de la cellule. La ressemblance avec un passage des *Confessions* est aussi intéressante : « Not all the sins of my past life crowded in front of me but as many as could get in the queue, and I wondered, with something approaching terror, whether I would ever get out of this one » (CIR 227). L'image des souvenirs qui convergent de façon presque involontaire est récurrente avant l'ultime heure, ce qui nous est suggéré par les mots « approaching terror ». La mort est terreur et la mémoire est protagoniste avant la fin. Si nous avons choisi de citer ce poème, c'est pour montrer comment les thèmes de la mort et de la mémoire, qui précèdent la dernière heure, sont fondamentaux dans l'œuvre de Behan.

Dans ce poème Behan, confirme qu'il est obsédé par la mort. « Repentance » se présente, en tout cas selon le schéma des rimes ABCB, comme une ballade. Si le poème de Behan comporte un refrain qui est répété à chaque strophe et qui est typique de cette forme, nous ne retrouvons pas les thèmes de la ballade qui raconte souvent une aventure et se concentre donc sur l'action. Les thèmes sont plutôt typiques de la poésie lyrique : le souvenir, la mort, mais surtout l'expression de l'intime, de la peur et du désarroi. L'utilisation du déictique « je » est aussi caractéristique du poème lyrique et cela apparaît au premier vers où l'auteur imagine le moment de sa mort. Le poème compte vingt-quatre vers organisés en trois strophes. Comme Ulick O'Connor nous le dit, la première strophe est une traduction d'un hymne irlandais que Behan avait appris par sa mère (O'Connor 132). Les deux autres strophes sont au contraire une création

de Behan, mais la référence des deux premiers vers de la troisième strophe au poème d'Apollinaire *Cors de chasse* est frappante<sup>74</sup>.

Dans la première strophe le thème de la mort est tout de suite introduit et l'isotopie le confirme. Cependant le mot « mort » n'apparaît pas sauf dans le mot composé « deathbed ». Behan utilise des euphémismes comme « awful hour », « time of affliction » et « trembling voyage ». La strophe n'est pas riche en ponctuation. Les seules pauses imposées sont à la fin du quatrième vers et à la fin de la strophe. L'utilisation d'une ponctuation minimale nous suggère aussi une influence du poète français. Apollinaire a en effet réduit la ponctuation jusqu'à la faire disparaître. Le souffle est ainsi donné par le rythme du poème et l'interprétation est souvent laissée au lecteur qui peut donc choisir son rythme de lecture. Le fait que la mort ne soit pas encore présentée mais seulement suggérée reflète le moment qui la précède. Dans la première strophe Behan parle de l'attente et non pas de la mort même. Ainsi l'adjectif « awful » ne doit pas être renvoyé à la mort, mais à l'attente. Dans tous les cas il s'agit de quelque chose d'inévitable qui existe à priori. Regardons à ce propos le début du poème : « In that awful hour ». Le poème commence avec le déictique « that » qui a ici fonction d'adjectif démonstratif précédant l'adjectif qualificatif « awful » et le nom « hour ». Par sa fonction démonstrative « that » renvoie immédiatement à l'existence de l'objet ou du concept abstrait en question. Donc sa position en début du poème suggère que le lecteur arrive en cours d'action. Or, comme d'autres mots en TH-, « that » renvoie aussi à une antériorité : quelque chose qui a déjà été vu, pensé, vécu. Il porte donc un sens de retour en arrière. Donc, dès le début, non seulement le lecteur a l'impression d'entrer dans une réflexion qui est déjà en cours, mais il a aussi la sensation d'être spectateur d'un voyage en arrière, qui sera aussi le thème de la deuxième et de la troisième strophe. Nous le retrouvons encore dans le cinquième vers (« in that time »). Ici aussi, « that » détermine un mot qui ramène au temps. Le moment de l'attente de la mort, qui peut être ici le dernier moment, mais aussi bien toute la vie, n'est jamais identifié avec un mot précis, mais il est exprimé à travers la référence à l'écoulement du temps. Le thème du temps qui passe et du retour en arrière, accompagné souvent du regret, est la première référence frappante au poème d'Apollinaire et en particulier aux vers « passons passons puisque tout passe / je me retournerai souvent ». Ici aussi le retour en arrière, que nous avons retrouvé dans « Repentance » dans l'utilisation de « that » qui contient le signe distinctif TH-, est inévitable pour le poète. Une nouvelle fois, au dernier vers de la première strophe, nous retrouvons « that » dans sa

---

<sup>74</sup> Ce poème parut en 1913 dans le recueil *Alcool*. Behan aurait pu avoir lu ce recueil lors de son séjour à Paris dans les années 1950. Il n'en parle pas dans ses autobiographies, où il cite souvent ses lectures de prisons, ni dans ses autres œuvres.

fonction démonstrative précédant cette fois le participe « trembling » et le substantif « voyage » qui nous suggère aussi la mort car elle est souvent considérée comme le voyage ultime. Tout voyage est fait aussi de souvenirs, donc de retour en arrière. Nous pourrions ainsi dire que tout en ne reparlant pas de temps, le mot voyage peut suggérer un retour en arrière par l'esprit. Mais plus encore, le dernier voyage, donc la mort, est vu comme un retour final. Dans l'esprit catholique la mort est le retour au Père, celui qui est à l'origine de toute chose. Cette idée de retour en arrière et encore plus de retour à l'origine est suggérée aussi par la structure syntactique de la strophe et, nous verrons, de tout le poème. L'absence de verbes principaux qui déterminent une action précise et plus généralement des verbes tout court est frappante. Les seules formes verbales présentes sont le « 'm » du premier vers qui suis le relatif « when » et le gérondif « standing » au troisième vers. Cela donne l'impression d'une action suspendue, quelque chose qui ne s'est pas terminé, qui est encore en cours. L'effet est aussi rendu par l'assonance répétée des sons vocaliques long : « in that **aw**ful hour when I'm on my **death**bed / stretched **below** on the **cold bare board** » (c'est nous qui soulignons).

La scène de la veillée funèbre est suggérée, certes, par le vocabulaire : lit de mort, plancher froid, amis et famille autour du mourant. De plus la prière du mourant à la Vierge, à laquelle il demande de sauver son âme perdue, nous ramène à l'atmosphère de la chambre ardente. Nous avons dit que le plancher en bois évoque le lit de la prison d'autant plus que la même image ne revient pas seulement dans le poème, mais aussi dans *Borstal Boy* et dans *Confessions of an Irish Rebel*. Mais le mot « board » a un autre sème qui renvoie au théâtre. En plus de son acception de plancher, ce mot est aussi employé pour désigner informellement la scène au théâtre.

La référence à Shakespeare dans *Confessions of an Irish Rebel*, nous suggère donc une autre lecture de cette strophe. C'est la veillée funèbre certes, mais également une vision de la vie où le poète est au centre de la scène, observé par les amis et la famille qui sont autour. Behan affirme qu'il doit jouer l'homme devant la mort de Maureen car il ne peut pas en être un :

'Goodbye,' I said, 'goodbye,' because I knew I would not see her again. I'm not an amateur doctor, for Jesus sake, but I knew I was in the presence of death, and in one so young, with whom I was in love. I left the sanatorium and with such money as I had – which wasn't a lot – I went to the Embankments' Bar beside the sanatorium. I reflected sadly on the words of Shakespeare, a very great Englishman, who said: 'Play the man.' He didn't say, 'Be a man,' he only said, 'Play the man.'

Oh God, Oh sacred heart, the Lord have mercy on her, I tried to 'play the man,' for I could not be one now. (CIR 26-7)

Dans « Repentance » les derniers moments de vie représentent la dernière scène de l'homme et du comédien. Mais nous reviendrons sur cet aspect plus tard.

Dans la deuxième strophe, le thème de la mémoire est introduit. Ici le poète mourant est tourmenté par les souvenirs. Le déictique « I » étant absent, la subjectivité du poème est rendue par la présence de l'adjectif possessif « my » répété cinq fois et le pronom « me » au vers quinze. La seule autre présence est celle de la Vierge qui est invoquée à la fin de cette strophe. Le premier vers de la deuxième strophe démarre encore avec « that » suivi à nouveau par « time » dont la fonction anaphorique est ici renforcée par « thoughts », un autre mot qui commence par TH-. De plus, à part son sens de pensée, ce mot peut aussi ramener au processus de la mémoire.

Le moment est toujours douloureux, ce qui nous est suggéré par l'expression « my mind's tormented ». Cependant, dans cette strophe, l'auteur indique qu'au contraire de la mort, qui est obscurité par antonomase, la mémoire est lumière : l'isotopie nous l'indique, avec le verbe « light » et bien sûr avec le verbe « rise » qui rappelle le mouvement du soleil ou des planètes. Si nous observons les vers trois et quatre de la deuxième strophe, la mémoire est présentée comme une lumière qui illumine les faits de la vie du poète dès qu'ils reviennent à l'esprit. Une comparaison peut donc être faite entre la mémoire et l'expérience de l'homme d'une part et le soleil et la lune de l'autre. La lumière du soleil qui illumine la lune permet de la voir depuis la terre. De plus Behan parle des pensées qui, extenuées, suivent la mémoire comme la lune qui, selon ce qu'on dit généralement, suit le parcours du soleil d'est en ouest. La lune ne fait que renvoyer la lumière du soleil. Si la mémoire illumine les épisodes de la vie d'un homme qui n'auraient donc pas de signification sans la mémoire, alors elle est comparée au soleil. Les faits de la vie sont au contraire comparés à la lune. Ainsi l'expérience humaine ne compte pas s'il n'y a pas la mémoire pour la rappeler à l'esprit.

Il y a une rupture d'isotopie dans la deuxième partie où l'auteur passe au champ sémantique militaire. Dans le deuxième quatrain, la mémoire est comparée à un sergent qui monte la garde « contre les prières du mourant ». Même dans le dernier vers qui est un appel à la Vierge pour le protéger dans cette dernière bataille de sa vie contre la mort, la grâce de Marie est vue comme un bouclier pour se défendre. Ce passage peut être interprété comme le cri du pécheur qui ne peut pas se libérer du sentiment de culpabilité qui le tourmente.

Dans cette strophe, comme dans la précédente, nous avons l'impression d'une action suspendue (effet donné par les relatives et le gérondif). Par contre il y a un renvoi au futur. Le moment de l'attente est fini et celui de la mort plus proche. Nous retrouvons aussi presque le même schéma de ponctuation que dans la première strophe. Une coupure est faite à la fin du premier quatrain, qui marque aussi la coupure isotopique. Deux pauses sont imposées par la ponctuation dans le deuxième quatrain qui se termine par un point. Ce point final indique une coupure avant la dernière strophe.

La mémoire, comme nous l'avons vu dans la deuxième strophe, et la mort, comme nous l'avons vu dans la première strophe, sont les thèmes clés de ce poème et ils sont réunis à la fin dans la dernière strophe dans une métaphore finale qui est celle de la chasse au renard. L'« heure terrible », comme la mort est appelée dans le premier vers de la première strophe, est comparée dans la troisième et dernière strophe à une chasse à courre. Les souvenirs sont les chiens affamés rassemblés par la mémoire qui est comparée au cor de chasse, et la mort, le cavalier à cheval qui rejoint la meute rassemblée autour de la proie. Le poète, attrapé après la course, haletant, tremblant sous les aboiements des chiens à la fin de la chasse, fait face à la mort.

La métaphore de la chasse est singulière, d'autant plus que ce sont les péchés qui comme d'autres souvenirs reviennent, grâce à la mémoire, « chasser » le poète. Dans la chasse au renard, la proie est repérée par les chiens qui suivent son odeur. Le cor de chasse sert, dans certains cas, à donner aux chiens le signal du rassemblement quand ils se dispersent en suivant la mauvaise proie et en sentant d'autres odeurs. Une fois l'animal trouvé, les chiens l'entourent pour qu'il ne puisse pas s'échapper. Le chasseur à cheval suit la meute et intervient seulement à la fin pour tuer l'animal. La mort est donc précédée par les souvenirs symbolisés dans le poème par les chiens. A la vue des chiens, le poète est débusqué et il tremble car il sait que le moment est venu de faire face à la mort. Le moment où le poète est entouré telle une proie résulte, si nous observons les images suggérées par Behan, en une scène plus terrifiante que la mort même. C'est en effet sous l'emprise des chiens, donc des souvenirs des péchés, qui l'entourent, que le poète tremble de peur.

Nous retrouvons dans les deux premiers vers la deuxième référence à Apollinaire et à son poème « Cors de chasse ». Apollinaire écrit dans les derniers vers du poème « les souvenirs sont cors de chasse / dont meurt le bruit parmi le vent ». Malgré le fait que la métaphore ne soit pas exactement la même, la ressemblance est frappante. Apollinaire souligne plutôt le caractère

éphémère des souvenirs qui se perdent avec le temps (le vent qui fait que leur bruit se perd). Le poème d'Apollinaire traite de la fin d'une histoire vers laquelle le poète se tourne, mais le temps qui passe ne fait que dissoudre les souvenirs. Behan au contraire insiste dans la deuxième strophe sur le tourment apporté à l'homme par les souvenirs (et notamment les souvenirs des péchés commis), ces pensées dont il n'arrive pas à se libérer et pour lesquelles la mort est la solution ultime.

Cette dernière strophe diffère également des deux autres par rapport à la ponctuation. Les pauses marquées par la ponctuation sont nombreuses, la virgule à la fin de vers 1-2-3-5, le point virgule à la fin des vers 4-6-7 et le point final. Ce schéma suggère une cadence presque tragique de la scène : des actions qui se succèdent à une cadence « fatale », comme des arrêts sur images qui se suivent pour décrire une scène finale. Cet effet saccadé est aussi rendu par l'allitération des dentales /d-t-l/ qui souligne la violence du moment, notamment au premier vers « my sins will gather like greedy fox-hounds » et au septième « trembling, red-eyed while the hounds are baying » (c'est nous qui soulignons). Ceci s'ajoute à la douleur personnelle rappelée par l'allitération en /m/ qui se répète au deuxième vers (« **M**emory a horn to **sum**mon the pack ») et qui redouble, en le rappelant, le « my » du début de strophe et qui met donc l'accent sur la subjectivité du poème. Ces deux types d'allitérations des groupes de consonnes, nous les retrouvons, si nous regardons en arrière, dans tout le poème. Ainsi elles confirment d'un côté le caractère personnel du poème et de l'autre, les sentiments d'impuissance, de souffrance et de regret du poète.

Si la dernière strophe résume, grâce aux échos sonores, les thèmes du poème, elle nous fait également réfléchir au rôle de la religion dans la poétique de Behan. Malgré le fait, comme nous le verrons par la suite, que Behan s'éloigne de la religion, ou en tout cas la critique âprement, il faudrait peut-être revenir aux mots du gouverneur Joyce dans l'article que nous avons cité auparavant. Joyce dit que Behan a toujours eu deux « religions », qui paraissent en contradiction, le combat pour une Irlande complètement libre de l'influence britannique, et la religion catholique. La peur du pécheur face à la mort est la peur du jugement final. Ce poème qui fut écrit en prison à la fin des années quarante est aussi un hymne à la foi. L'appel du mourant à la Vierge peut d'ailleurs être vu comme un appel à la foi. L'éloignement de Behan de la religion catholique est surtout un éloignement de l'institution et non du credo.

On a parlé de l'autobiographie comme prosopopée, donc comme mort, et comme étendue. Et dans les deux cas, l'auteur accepte de re-parcourir sa vie, d'aller chercher dans la mémoire.



Nous ne nous donnons pas l'illusion d'aller chercher la vérité, car ce n'est pas de vérité dont il s'agit ici, et nous ne sommes pas des historiens qui cherchons à prouver la véridicité d'un témoignage. Il s'agit plutôt pour nous de comprendre cette dialectique du retour du vivant et de dialogue entre le vivant et le mort. L'autobiographie c'est la vie (*bio*) aussi car c'est une chasse au souvenir, mais c'est une vie qui tend vers la mort, au moment du réassemblage des « je » qui composent le « Moi unique » et celui-ci se retrouve face à la mort. Il ne peut donc pas y avoir autobiographie sans cette conscience de la mort, que ce soit la mort du « moi » ou celle de chaque « je » qui le compose. La vie et l'autobiographie ne sont qu'une tentative pour atteindre l'unité avant la fin de la chasse.

Malgré les différences des textes que nous considérons, nous observons que dans l'ensemble de l'œuvre (que ce soit le théâtre, la poésie ou la prose) il y a toujours un besoin de garder toujours le « soi » et son histoire au centre des préoccupations pour comprendre, pour laisser une trace, pour affirmer une existence. Dans l'œuvre de Behan tout se mélange, rendant plus floues les frontières des genres. Le théâtre, comme les nouvelles, le roman, les articles et les « talk books », n'est qu'un espace de recouvrement du souvenir pour raconter une histoire. Cette histoire, dans le cas de Behan, est fondamentalement toujours la même, celle de la place du sujet dans son époque, dans son rapport à soi même et à l'autre. C'est ainsi que nous allons contre le jugement de Robert Ferrieux pour ouvrir l'autobiographie à toute forme, comme espace de mémoire, de souvenir de soi et de son histoire ayant pour but la recherche et l'affirmation de son propre être, même lorsque cette recherche se fait à travers des « masques ». Le souvenir, et par conséquent la mémoire, sont étroitement liés à l'autobiographie comme nous l'avons définie, c'est-à-dire comme étendue et comme voix du mort qui parle de l'outre tombe pour sauver le vivant. La littérature et l'art en général, s'ils tendent à l'« autobiographisme » – dans l'acception que nous avons donnée à ce terme – seraient à la fois le moyen et la représentation de cette recherche. Lorsqu'on parle de représentation on parle d'image. Si les souvenirs sont des images, ils ne peuvent pas restituer la réalité. Pourtant la mémoire nous paraît être le moyen unique, via l'autobiographie grâce à laquelle on recouvre, on assemble, on retravaille ces souvenirs, de reconstruire l'unité du « moi » qui, seule, pourrait être l'individu vrai dans sa totalité. Comme Paul De Man l'a dit, l'autobiographie n'est pas vérité car il semble impossible d'atteindre cette unité. De plus dans le poème « Repentance », la mémoire nous est présentée comme quelque chose d'involontaire sur lequel le poète n'a pas d'emprise. Dans le chapitre suivant, nous nous interrogerons donc sur la mémoire – sans pour autant oublier son lien étroit avec l'autobiographie – pour répondre à ces questions.

### 1.3 De la mémoire.

On ne saurait parler de l'autobiographie sans se soucier de son rapport à la mémoire, ou du moins on ne saurait le faire dans notre cas, cette étude ayant pour but d'analyser la relation étroite entre l'œuvre de Behan et la mémoire sous ses formes différentes. Or, il est nécessaire de préciser dans quel sens nous allons aborder le thème de la mémoire. Ceci n'étant pas une étude sur la mémoire en soi, nous pourrions tout simplement nous contenter de définir la mémoire comme une capacité individuelle de se souvenir du passé et de soi-même, mais en creusant plus en profondeur, nous nous apercevons que le terme mémoire implique des visions diverses et discordantes. Il faut donc revenir aux définitions présentées lors de l'introduction. S'agit-il d'une faculté biologique ou psychologique ? Parlons-nous d'une activité du cerveau ou d'une faculté de l'esprit ? L'entendons-nous dans son acception anthropologique ou philosophique ? Est-elle volontaire ou involontaire ?

La mémoire est une faculté qui, outre qu'elle est impliquée dans la moindre activité quotidienne, nous permet de garder un lien avec notre passé et en cela, elle s'assimile à l'autobiographie. Nous chercherons à comprendre si l'autobiographie est une forme de la mémoire ou si, au contraire, c'est la mémoire qui caractérise l'autobiographie. Dans tous les cas, il paraît évident que le lien est indissoluble entre les deux. Nous avons essayé de définir l'autobiographie comme une recherche d'un « moi unique », par le biais duquel un individu essaie d'expliquer la nature de son être, de l'univers et de son interaction avec cet univers. Nous avons dit qu'elle se sert d'images pour reconstruire cette unité, et qu'elle utilise le langage pour concrétiser et extérioriser cette recherche. Il y a là une introspection, un récit fait à soi-même comme l'a dit Derrida<sup>75</sup>, et en même temps le besoin d'une présence autre. Pourquoi cette présence ? Comme nous l'avons dit en citant Freud, raconter une histoire, dans laquelle présent et passé interagissent, est un procédé thérapeutique. L'aspect thérapeutique ne réside pas seulement dans la construction du récit mais aussi dans le fait de raconter : une histoire devient plus supportable lorsque nous la partageons avec quelqu'un d'autre – ce qui rappelle aussi le procédé de la confession<sup>76</sup>.

Si l'autobiographie utilise les images dans le but d'une reconstruction, on en déduit qu'elle se sert de la mémoire, qui serait donc un outil caractéristique de l'autobiographie. Dire qu'un

---

<sup>75</sup> Cf. 1.2.2.

<sup>76</sup> Nous reviendrons sur cet aspect plus tard lorsque nous verrons de plus près l'importance de la figure du conteur dans l'œuvre de Behan – figure qui implique inévitablement la présence d'un public.

auteur autobiographe se sert de la mémoire n'est, premièrement, pas une nouveauté et, deuxièmement, cela réduit la mémoire au rôle d'une fonction mentale exploitée par la personne qui se souvient dans le but de conserver des choses du passé. La première question qui se pose est : peut-on parler de conservation ? Peut-on considérer les souvenirs comme des entités contenues dans des parties du cerveau ?

Si Bergson affirmait que « en aucun cas le cerveau n'emmagasinera des souvenirs ou des images<sup>77</sup> », d'autres théories sur la mémoire dont celles cognitivistes ont au contraire rapproché le fonctionnement de la mémoire du fonctionnement d'un ordinateur qui stocke des informations qui sont ensuite exploitées. Cela semble suggérer la présence de phases distinctes qui impliqueraient l'entrée de l'information, le stockage et la sortie ou, plus précisément, la réutilisation de l'information. Les sens, l'expérience, les émotions participeraient à ce procédé. Pour Marc et Jean Yves Tadié la mémoire est « loin d'être un réservoir de souvenirs intacts dans lesquels nous irons puiser de temps en temps comme dans une malle déposée dans un grenier<sup>78</sup> ». Ils nous rappellent aussi que toutes les régions du cerveau participent à la mémoire et ils insistent sur l'effet stimulus-réponse : « le point de départ est toujours l'arrivée d'un stimulus » qui active certains neurones qui vont permettre le mécanisme de la réminiscence d'un certain souvenir (Tadié 83). Tout en défendant l'idée d'une activité globale du cerveau en lien notamment avec le système nerveux, et lorsqu'ils soulignent l'importance des neurones et de leur connexion à un réseau afin de faire ressurgir le souvenir, les frères Tadié parlent néanmoins de « souvenirs imprimés quelque part dans des neurones. » (Tadié 125, 193) renvoyant ainsi à l'ancienne image de la mémoire comme des traces inscrites dans la cire. C'est justement l'instabilité des neurones et la disparition de certains d'entre eux qui expliquent les modifications qui sont apportées au souvenir : l'évolution physique, comme par exemple la mort des neurones, participe autant que l'évolution de la personnalité au changement du souvenir. Nous ne refusons donc pas le terme de « conservation » : même si elles ne résident pas dans une partie du cerveau, il existe des traces inscrites quelque part. De ce point de vue cela revient à dire que, puisqu'on a cette faculté de conservation, l'autobiographie est possible, ou bien, que la mémoire nous permet de faire de l'autobiographie. Il est en effet impossible pour quelqu'un qui est atteint d'un trouble de la mémoire de faire surgir des souvenirs du passé. Dans le cas de l'amnésie, par exemple, la conservation, totale ou partielle, des choses du passé n'est pas possible et par conséquent l'individu ne pourrait pas exploiter des souvenirs au profit de l'autobiographie. Nous pourrions

---

<sup>77</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (Paris : Quadrige - Presses Universitaires de France, 2008, 253).

<sup>78</sup> Jean Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire* (Paris : Éditions Gallimard [Folio Essais], 1999, 15).

dire que la mémoire est un outil à disposition d'un individu qui veut écrire une autobiographie, mais cette conclusion ne nous convient pas ou pas complètement, car nous ne nous en tiendrons pas exclusivement à la mémoire en tant que faculté de conservation et nous tâcherons de montrer que le lien étroit entre ces deux instances peut amener à une autre réflexion.

### **1.3.1 Mémoire - image**

De Man a défini l'autobiographie comme une figure, et nous avons montré qu'elle est, en effet, prosopopée. Elle est la voix de l'absence. Mais si elle est elle-même image, comment et pourquoi utiliserait-elle la mémoire dans son acception d'image du passé ? Est-ce qu'une image peut en utiliser une autre ? Pourquoi l'image autobiographique se servirait-elle de l'image-souvenir ? Dans quel sens cela établirait-il un lien hiérarchique dans lequel l'autobiographie aurait une place privilégiée aux dépens de la mémoire ? De plus, nous avons dit avec De Man que, puisqu'elle est image, l'autobiographie ne peut pas dire le vrai. L'image est une représentation, et la représentation ne saurait être l'original. L'autobiographie n'est pas le récit véridique de la vie de celui qui raconte, mais une image « posthume » de la vie, dans le sens où cette vie n'est plus, et le résultat du rappel du moment révolu est une image déformée de ce moment. En dehors de son rapport avec l'autobiographie, le souvenir est, lui aussi, une image. Qu'il s'agisse du souvenir d'un objet, d'un mot, d'un événement, le résultat du rappel est une image, donc une copie de la chose dont on se souvient, mais il n'est pas la chose même. Le sens du mot représentation nous ramène non seulement à « l'idée que nous nous faisons du monde, à l'action de jouer des pièces de théâtre, de reproduction par la peinture, la sculpture, la gravure » mais aussi à « présenter de nouveau » et « tenir la place de quelqu'un »<sup>79</sup> et, ajouterons-nous, de quelque chose. Si je pense à un vase, je peux retrouver l'image d'un vase que j'ai vu, qui est sur la table, mais ce ne sera pas le vase lui-même, un objet que je peux toucher. De même si j'entends un nom, quand je vais m'en souvenir ce ne sera pas le mot en soi. « L'image auditive d'un mot n'est pas un objet aux contours définitivement arrêtés, car le même mot, prononcé par des voix différentes ou par la même voix à différentes hauteurs, donne des sons différents »

---

<sup>79</sup> Gillon, Hollier-Larousse, Ibos-Augé, C. Moreau, J-L Moreau, (dirigé par) *Petit Larousse*, (Paris : Librairie Larousse, 1966, 905-6).

(Bergson 130). Ce que Bergson a expliqué, nous le ramenons à notre étude afin de répondre à notre interrogation. La mémoire est image déjà dans son acception de faculté mentale de conservation du passé. Tout ce qui relève de notre passé est re-présenté. Le passé nous est présenté à nouveau et il est re-joué par cette mémoire sous forme d'images. Il est représentation aussi car il tient la place d'un présent qui a été mais qui n'est plus. Une image est là à la place de notre passé.

Nous avons parlé brièvement d'un type de mémoire auquel nous avons fait référence avec la métaphore informatique, en imaginant notre cerveau comme un ordinateur où accumuler les informations du passé. Nous pourrions, pour être plus précis, considérer l'activité d'analyse et de lecture du cerveau des données dont les neurones ramènent les traces, mais dans tout les cas, il s'avère nécessaire à ce point de faire une autre distinction. Cette mémoire enregistre des souvenirs sans que nous nous rendions vraiment compte qu'il s'agit d'un souvenir. Un individu marche car il a appris un jour à marcher et le souvenir de ce moment s'active, lui permettant donc le mouvement, sans qu'il soit conscient d'avoir eu recours à un souvenir. Si ce même individu veut qu'on lui fasse passer un stylo, il demandera un stylo, puisqu'il a appris à un moment de sa vie que l'objet qu'il désire se nomme stylo, mais il le fera automatiquement sans avoir le souvenir d'avoir appris ce mot. Or, nous n'aborderons pas seulement cet aspect de la mémoire, qui est plutôt en relation avec le corps, lequel rejoue incessamment le passé dans le présent de l'action sans avoir conscience qu'il s'agit d'un souvenir. Bergson a défini cette fonction comme « mémoire habitude ». « Le corps » écrit Bergson « conserve des habitudes motrices capables de jouer à nouveau le passé » (Bergson 253). Mais à côté de cette fonction il existe une autre forme de la mémoire, celle que Bergson appelait « souvenir-image » ou « mémoire pure » et qui est directement lié à l'esprit<sup>80</sup>. Jacques Le Goff en parle en termes de « mise en place et lecture des traces<sup>81</sup> ». Il s'agit de la mémoire qui se souvient des notions,

---

<sup>80</sup> Qu'entendons nous par esprit ? Nous avons commencé par le distinguer du cerveau en nous demandant si la mémoire est plutôt une faculté du cerveau ou de l'esprit. Par cerveau, bien évidemment, nous n'entendons pas l'intelligence, mais la matière grise contenue dans la boîte crânienne, en somme, nous prenons le mot dans son acception biologique et neurologique. Nous le distinguons donc de l'esprit, qui, lui, est plutôt ce principe immatériel, cette faculté propre à l'homme de comprendre et de connaître.

<sup>81</sup> Toutes les théories conduisant dans une certaine mesure à l'idée d'une actualisation plus ou moins mécanique des *traces* mnémoniques ont été abandonnées au profit des conceptions plus complexes de l'activité mnémonique du cerveau et du système nerveux : « le processus de mémoire chez l'homme fait intervenir non seulement la mise en place de traces, mais la relecture de ces traces », et « le processus de relecture peuvent faire intervenir ces centres nerveux très complexes et une grande partie du cortex », même s'il existe « un certain nombre de centres cérébraux spécialisés dans la fixation de la trace mnésique » (J.-P. Changeux, in E. Morin et M. Piattelli-Palmarini, 356). » Jacques Le Goff, *Histoire et Mémoire*, (Paris : Gallimard, 1988, 106 [Collection Folio Histoire]).

d'idées, d'épisodes de la vie. Tulving utilise la formule « mémoire épisodique<sup>82</sup> » et le caractère épisodique est repris par Baddeley lorsqu'il parle de « episodic buffer<sup>83</sup> » qui indique aussi la relation avec l'évocation du passé sous forme d'épisodes. Nous développerons la notion de « mémoire pure » en supposant des niveaux différents d'engagement de l'esprit, mais essayons d'abord de déterminer la distinction entre les deux premiers types de mémoire, celle liée au corps et celle liée à l'esprit.

La différence entre les deux types de mémoire résiderait dans la prise de conscience qu'a la personne d'être face à un souvenir, de savoir distinguer, par exemple, entre le fait qu'elle sait marcher (car son corps se souvient du mouvement sans qu'elle soit consciente du souvenir ou au moins sans qu'elle le soit constamment), et le souvenir du moment où cette même personne a appris à marcher. La « mémoire habitude » rejoue le passé sans en avoir conscience, alors que la « mémoire pure » ou « épisodique » ramène le passé sous forme d'image, mais il n'y a pas d'action corporelle, seulement un ressenti. L'action étant du présent, le passé est éliminé en quelque sorte du souvenir habitude, ou pour mieux le dire : la personne n'est pas consciente du passé mais de l'action présente. Le corps, qui est la façon de se manifester de la « mémoire habitude », est présent, il n'y a que l'esprit qui peut jongler entre les temps. Contrairement à la « mémoire habitude », dans le souvenir épisodique, caractérisant l'autre type de mémoire, celui qui se souvient est conscient qu'il s'agit du passé et du processus mis en place pour re-présenter ce passé. On peut donc dire que lorsque Behan dit « I remember », il est conscient du fait qu'il fait un parcours en arrière.

Que l'on accepte ou pas l'idée d'un « stockage » des souvenirs-épisodes et des habitudes quelque part dans notre corps, il reste cette certitude que le souvenir d'une promenade est

---

<sup>82</sup> « On a number of occasions Endel Tulving has stressed the central role of events and episodes in analysis of memory. In Tulving's words 'the basic units of perceived times are events. An event is something that occurs in a particular place at a particular time. The closely related term 'episode' refers to an event that is part of an ongoing series of events.' Also 'the basic unit of the conceptual analysis of episodic memory is an act of remembering that begins with an event perceived by the rememberer, and ends with recollective experience.' » Fergus I. M. Craick « On the Making of Episodes », Henry Roediger, Fergus I.M. Craick (ed. by) *Varieties of memory and Consciousness : essays on honor of Endel Tulving* (New Jersey : Lawrence Erlbaum Associates Inc. Publishers, 1998, 43-58). La différence avancée par Tulving est celle entre une mémoire sémantique et une mémoire épisodique qui permet de recouvrer des moments, des faits vécus dans le passé. Pour recouvrer ces événements, ajouterons-nous, l'individu se sert d'images mentales qui constituent donc des représentations car elle ne sont pas le moment même.

<sup>83</sup> Dans son volume sur la mémoire, Baddeley consacre un chapitre au « *buffer* épisodique » (Alan Baddeley, « Exploring the episodic buffer », *Working Memory, Thought and Action*, Oxford : Oxford University Press, 2007, 157-174). Baddeley explique le lien avec la mémoire épisodique de Tulving dans un article intitulé « The Episodic Buffer: a New Component of Working memory? », *Trends in Cognitive Sciences* (vol. 4. No. 11, November 2000), où il écrit : « The buffer is episodic in the sense that it holds episodes whereby information is integrated across space and potentially extended across time. In this respect it resembles Tulving's concept of episodic memory. »

différent du souvenir de la « mémoire habitude ». Plus simplement, le fait d'avoir marché, qui suppose l'activation de la « mémoire habitude » de Bergson, n'est pas la même chose que de se souvenir d'une promenade. Le fait de parler, qui engage aussi la « mémoire habitude », ne sera pas pareil au souvenir d'une participation à une conférence. Pourtant on pourrait penser que ces souvenirs de la promenade ou de la conférence sont, eux aussi, enregistrés quelque part et repris au besoin. Selon Bergson, plus que de stockage de souvenirs dans un magasin qui serait notre cerveau, il s'agirait, premièrement de faire surgir une image, et deuxièmement de faire un choix : « le rôle de notre corps n'est pas d'emmagasiner les souvenirs, mais simplement de choisir [...] le souvenir utile, celui qui complétera et éclairera la situation présente en vue de l'action finale » (Bergson 199). S'il s'agit d'un choix, il va de soi que chaque chose vue, vécue, apprise, reste, plus ou moins longtemps, à notre disposition<sup>84</sup> pour que nous puissions, de temps à autre, retrouver les images dont nous avons besoin ou qui sont stimulées par un événement présent. Il s'agit en somme, comme Nicola King l'a dit en citant Derrida, d'une « trace inscrite dans le cerveau » (King 26). Ce type de mémoire est donc différent du premier, et la différence réside dans la volonté. Pourtant l'habitude demande aussi une volonté : je me lève, je parle en suivant une envie, mais cela paraît inconscient. Inversement, le deuxième type de mémoire demande de faire un choix parmi de nombreux souvenirs qu'une situation du présent fait remonter à l'esprit. Il s'agit tout de même d'un degré différent de volonté si on le compare à un deuxième niveau de mémoire, dont nous nous occuperons plus tard. Afin de comprendre pourquoi il est important de lire l'œuvre de Behan sous l'aspect de la mémoire, il faut décider comment interpréter le fonctionnement de cette faculté dans le texte ou dans le discours de Behan.

Pour revenir à Behan et à son œuvre, la question qui se pose est celle du type de mémoire dont nous parlons lorsque nous définissons l'œuvre de Behan comme une œuvre de mémoire. S'agit-il d'une mémoire volontaire ou involontaire ? Ou plutôt, de quel degré de volonté<sup>85</sup> parlons-nous ? Nous avons dit que, contrairement à une mémoire habitude qui nous sert pour

---

<sup>84</sup> Nous ne rentrerons pas dans les détails psychologiques et biologiques du fonctionnement de la mémoire, à savoir la possibilité ou non de considérer le cerveau comme un magasin. Le but de cette étude, nous le rappelons, n'est pas de contribuer à l'étude du fonctionnement de la mémoire. Cela justifiera, nous espérons l'utilisation d'un vocabulaire imprécis.

<sup>85</sup> Il est indispensable de préciser qu'en général la mémoire est considérée comme étant involontaire. A ce propos, voir par exemple l'ouvrage de Jean Yves et Marc Tadié (114, 121) pour lesquels la volonté est décisive surtout à court terme lorsque le besoin de retenir des informations se présente (116). En effet, les souvenirs peuvent surgir de manière totalement inattendue suite à un stimulus externe qui entraîne une chaîne de souvenirs dont on ne voulait pas forcément. Cependant, nous avons aussi la capacité, si besoin est, d'aller réactiver un souvenir, ce qui semble être le cas de quelqu'un qui souhaite faire un récit de sa vie, et nous pouvons nous-mêmes chercher des stimuli (par exemple les connaissances des autres) pour stimuler notre mémoire. C'est exactement de cette volonté que nous parlons, la volonté de se souvenir ou au contraire la volonté d'oublier.

toute action quotidienne, un autre type de mémoire implique un niveau de choix plus important. Même au sein de cette deuxième mémoire, consciemment stimulée, une différence doit être faite entre les niveaux de récupération de l'information. Par exemple, quand l'auteur irlandais chante une chanson il est possible que le souvenir d'une autre lui remonte à l'esprit. Nous savons que le répertoire de chansons de Behan était très riche ; quels sont alors les éléments qui lui permettent de se souvenir d'une chanson à ce moment précis ? Prenons par exemple le début de *Brendan Behan's Island* pour observer comment une chanson en évoque une autre. Le premier des « talk books » commence avec le texte d'une chanson. Puis Behan explique que toutes les chansons de Dublin ne parlent pas de guerre, de bière et de pub, mais aussi d'affaires de cœur, d'hommes et de femmes. Ainsi il chante « I left me father, I left me mother / I left me brothers and sisters too<sup>86</sup> », une chanson dont il n'annonce pas le titre<sup>87</sup>. Suit un enchaînement de souvenirs de chansons :

Well that's a bit like the Scots song, *Waly Waly, gin love be bonny*, but you get songs like that, I suppose, common to every country. When I was at school, we used to sing a version of *Lord Randal* that went like this:

What'll you give your sister, Henery, me son,

What'll you give your sister, my pretty one? [...]

But, then, we said more nor our prayers in the slums of North Dublin where I was born – less than an ass's roar from Nelson's pillar. (BBi 12)

Il faut ici tenir compte de la façon dont le récit se fait. Il est supposé être, on le rappelle, la transcription d'un discours oral. En gardant cela à l'esprit, on pourrait imaginer l'auteur en train de parler, de faire des digressions. Comme l'explique David C. Rubin, « differences exist between speech and writing even when the speech is transcribed [...]. Oral traditions are special forms of speech, not special forms of writing, and they must be evaluated as such. Some devices in literature that might be attributed solely to an oral-tradition style, or to an imitation of one, are actually products of speech in general<sup>88</sup> ». Si nous pouvons considérer cet ouvrage comme étant oral, ou en tout cas comme discours oral transcrit, nous pouvons aussi affirmer que ce discours relève des dispositifs littéraires propres à l'oralité. Nous empruntons encore à Rubin l'idée que la mémoire dans la tradition orale suit certaines règles ; en particulier, elle se sert de stratégies

---

<sup>86</sup> Behan, Brendan, *Brendan Behan's Island* (Boston Toronto: Little, Brown and Company, 1985, 12).

<sup>87</sup> Voir Annexe I.

<sup>88</sup> Rubin, David C., *Memory in Oral Traditions. The Cognitive Psychology of Epics; Ballads; and Counting-out Rhymes* (New York – Oxford : Oxford University Press, 1995, 67).



telles que le thème, l'imaginaire et le son. Si nous prenons donc le passage de *Brendan Behan's Island* que nous venons d'évoquer, nous pouvons voir que deux chansons sont citées : la première, sans titre, en entier et la deuxième, une version de *Lord Randal*, en partie. Comment expliquer l'émergence des souvenirs de ces deux chansons ? Dans le deuxième chapitre de son ouvrage, Rubin prend en considération le rôle des associations en tant qu'aide-mémoire<sup>89</sup>. Les deux chansons exploitent en effet le champ sémantique familial. Ainsi, si on chante une chanson qui parle de famille et d'amour, il sera plus facile de la faire suivre par une autre qui utilise le même champ lexical. Voyons comment cela se traduit dans le passage que nous venons de citer. Nous retrouvons le mot « sister », le seul identique, dans les deux chansons. Mais l'expression « your sister » que nous retrouvons dans la deuxième chanson pourrait engendrer « brother » qui est présent dans la première seulement, et le mot « son » qui est présent dans la deuxième chanson fait suite aux mots « mother » et « father » que nous retrouvons dans la première chanson. Quant à la chanson *Waly Waly, Gin Love Be Bonny*<sup>90</sup>, dont Behan se limite à rappeler le titre, il s'agit d'une chanson de 1724, probablement d'origine écossaise, comme Behan le dit. Elle était connue au XIX<sup>e</sup> siècle sous le titre de *The Water Is Wide*. La relation avec la première chanson citée par Behan ne concerne pas, cette fois, le thème de la famille, mais celui plus général de l'amour. De plus, les deux chansons ont deux vers en commun. Il s'agit des troisième et quatrième vers de la deuxième strophe de la chanson citée en entier par Behan, « but as it grows older, it soon grows colder / and fades away like the morning dew », qui est sans doute très similaire, peut-être même inspirée des troisième et quatrième vers de la huitième et dernière strophe de *Waly Waly* : « as it grows older it groweth colder / And fades away like the morning dew ». Les deux strophes des deux chansons suivent le même schéma de rimes ABCB, ce qui, comme le soutient Rubin, est une autre stratégie de mémorisation. Nous avons pris une autre version de *Lord Randall*<sup>91</sup>, une autre chanson écossaise qui répond aussi aux critères de mémorisation que nous avons illustrés. Ici aussi les similitudes liées au champ sémantique familial sont nombreuses ainsi que le thème de l'amour qui sépare l'homme de sa famille. Dans *Waly Waly* l'homme part en voyage, dans *Lord Randal*, il se fait empoisonner.

Nous reviendrons plus tard sur les aspects oraux dans l'œuvre de Behan, mais cet exemple nous aide à comprendre que les souvenirs peuvent s'enchaîner selon plusieurs règles ou différentes « clés » (Tadié 195-200). Cependant ces associations restent le résultat d'une fonction

---

<sup>89</sup> « A single word bringing to mind another word, or a small set of words, provides a rapid, effortless, and often very useful way to aid recall » (Rubin 31).

<sup>90</sup> Voir Annexe II.

<sup>91</sup> Voir Annexe III.

mentale pratiquement indépendante de notre volonté, oserions-nous dire. Indépendante car elle résulte, par exemple, de l'éducation et de la culture, des facteurs qui caractérisent cette mémoire que les frères Tadié considèrent comme « *implicite* » et qui se situe entre la « mémoire habitude » de Bergson (fondamentalement corporelle) et la mémoire « pure » ou en quelque sorte volontaire, « celle qui permet d'engrammer (*sic*) les souvenirs supports des habitudes » :

ce qui constitue l'ensemble de notre personnalité : des milliers de souvenirs se sont amalgamés dans ce qui constitue maintenant notre moi : ils peuvent resurgir, donnant l'illusion d'être notre propre création, notre propre invention, alors qu'il ne s'agit que de la résurgence d'un souvenir acquis, dont l'origine, la source est perdue, oubliée. (Tadié 85-6)

On a déjà mis l'accent sur le fait que cette volonté n'est pas complètement indépendante. S'il est vrai qu'une chose peut m'en rappeler une autre selon mes connaissances et au-delà de l'intentionnalité d'aller chercher un souvenir, il ne faut pas sous-estimer le « facteur choix » dont nous avons parlé avec Bergson.

L'éducation et la culture d'un individu comptent sûrement beaucoup pour l'association d'idées, mais parmi deux options ou plus chaque individu fera son choix personnel, donc dans notre cas, le choix de l'auteur est censé nous guider vers la compréhension de son acte de création. Cette mémoire, bien que répondant à certains critères de la mémoire habitude (je répète ce que j'ai appris auparavant) se différencie de la première puisqu'elle est le fruit d'un choix. A ce propos, il est intéressant de prendre pour exemple les cas des « talk books », en rappelant qu'il s'agit d'un discours enregistré. L'intérêt de cet exemple est que la plupart des séances d'enregistrement, mis à part le cas de *Confessions of an Irish Rebel*, commençaient avec l'illustration des dessins de Paul Hogarth et les questions de Rae Jeffs. C'est justement cette dernière qui décrit le début d'une séance : « I gave him the list of Paul Hogarth's illustrations, and allowing himself the customary moments in which to collect his thoughts, he indicated that he was ready to record » (Jeffs 119). Cela nous rappelle un modèle de stimulus-réponse qui implique une excitation externe entraînant une réaction contrainte de l'organisme. Les dessins constitueraient donc le facteur stimulant auquel fait suite un enchaînement de souvenirs, une chaîne d'associations d'idées. Cependant nous gardons à l'esprit le facteur choix. Le stimulus conduisant à la récupération de l'information est d'une part externe<sup>92</sup> et de l'autre, liée à un choix personnel.

---

<sup>92</sup> En ce qui concerne *Brendan Behan's Island* et *Brendan Behan's New York*, ce facteur externe est constitué des dessins de Paul Hogarth. Il n'est pas dit clairement si Behan s'est inspiré des dessins pour son récit. Mais il faut rappeler que Hogarth et Behan ont voyagé ensemble en Irlande pour recueillir le matériel pour le livre. Les séances

Prenons encore pour exemple la première partie de *Brendan Behan's Island*. Un des deux dessins de Hogarth présents en début de chapitre montre un coin de Nelson Street (BBI 15), et plus particulièrement une maison que Behan a prise comme décor pour *The Hostage*, son succès théâtral qui raconte l'histoire d'un soldat anglais pris en otage en Irlande<sup>93</sup>. L'autre image de Hogarth (BBI 13) représente la maison d'O'Casey. Les deux endroits dessinés sont à côté l'un de l'autre et se trouvent dans le quartier où Behan a passé son enfance, comme il le souligne : « I came from the same area as Sean O'Casey » (BBI 12). Behan dit peu de choses sur sa vie dans le quartier sauf qu'il habitait dans une maison géorgienne qui est tombée en ruine. Dans ses œuvres les souvenirs familiaux sont très rares, presque absents. Chaque chose est plutôt ramenée à l'actualité et en particulier aux questions politiques. Les images du quartier où Behan a passé son enfance auraient pu faire surgir de nombreux souvenirs d'enfance, des souvenirs de jeux, de copains, de frères (qui sont pratiquement absents de l'autobiographie behanienne). Behan commence par se souvenir de la maison familiale, mais le passage est très court : « I remember, when we got our notice to get moving, hearing one owl was moaning to my mother: 'Oh! Mrs. Behan, jewel and darling! Don't go out to Kimmage – that's where they ate their young.' Four miles away it was, and no more, where this cannibalism took place » (BBI 14). Ce sont les seules lignes où il parle d'un moment familial de son enfance. Immédiatement, il poursuit :

Not far away is Nelson Street where I happened to set the scene of *The Hostage*. Most of the incidents in the play were taken from life though, needless to say, I fiddled around a lot with them – catch me leaving anything unembroidered. The incident of the British Tommy occurred actually in Belfast but, in real life, I'm happy to say, he wasn't shot. As a matter of fact, he said later that he spent the best four days of his life in the hands of the I.R.A. [...] He wasn't taken as an hostage at all but he had been around by accident when the I.R.A. were raiding the place for arms, so they brought him home with them for a while. They kept him in a house on the Falls Road in Belfast and he wasn't at all upset because he knew he wasn't going to be shot. The incident moved me and remained in my mind because I thought it was tragic for a young fellow from England to be stuck in Northern Ireland – or any part of Ireland for that matter – but particularly in the North with their cute faces and their bowler hats. (BBI 14)

---

d'enregistrement auraient commencé seulement à la fin du voyage et pas pendant celui-ci. Rae Jeffs explique que Behan aurait parfois regardé les dessins avant de commencer à parler. Bien que cela n'ait pas été systématique, le procédé rappelle le schéma de stimulus-réponse de la même manière que les questions de Rae Jeffs qui précédaient les enregistrements de *Confessions of an Irish Rebel*. Rae Jeffs donnait la liste de questions à Behan qui commençait ensuite son récit.

<sup>93</sup> Le protagoniste de la pièce, Leslie, est tenu en otage dans la maison d'un ancien commandant de l'I.R.A. à Dublin. Leslie trouve du réconfort dans la compagnie de Teresa, une jeune fille qui habite dans la maison, et tous deux tombent amoureux. La pièce se termine avec la mort de Leslie suite à un raid de la police dans la maison et la promesse de Teresa de ne jamais l'oublier.

L'image évoquée par le dessin ramène Behan au lieu où il a situé sa pièce. Certes, il est censé représenter la maison en question mais il s'agit aussi du quartier où il a passé son enfance et le dessin ici peut aussi être lu différemment pour comprendre pourquoi Behan, parmi les souvenirs possibles liés à cet endroit, décide de choisir celui de sa pièce.

L'impression que nous pouvons avoir en regardant le dessin est celle d'une stabilité mais aussi



Paul Hogarth, *The House in Nelson Street where Behan set 'The Hostage'*, BBI 15.

d'une stagnation, d'une absence de mouvement et d'une certaine manière d'un emprisonnement. En effet, mis à part les impostes des deux portes, les lignes constituant le dessin sont des lignes verticales et horizontales – les briques de la maison opposée, les carreaux de la fenêtre, la balustrade. De plus la seule vue sur l'extérieur est bloquée par les murs et même si la porte est ouverte le regard vers l'extérieur est limité. Cette sensation donnée par le dessin aurait pu orienter le souvenir de Behan, mais la responsabilité du choix parmi un nombre de souvenirs qui auraient pu lui rappeler une situation similaire reste celle de l'auteur. Quand il dit que ce fait lui est resté à l'esprit il utilise l'expression « I thought it was

tragic for a young fellow to be stuck in Northern Ireland ». Le verbe

« stuck » utilisé par Behan confirme cette impression d'enfermement, l'impossibilité de bouger qui dans l'image est aussi rendue par l'attitude des deux personnages. L'enfant est assis, donc il n'y a pas mouvement, et la dame – une vieille dame – est en mouvement mais le haut du dos est courbé et elle tient des sacs, ce qui nous suggère que c'est le poids de ses sacs qui la fait pencher et que cela ralentit l'action.

Bergson affirme que l'association d'idées, qu'elle se fasse par ressemblance ou par contiguïté, est « la tendance de tout organisme à extraire d'une situation donnée ce qu'elle a d'utile et à emmagasiner la réaction éventuelle, sous forme d'habitude motrice, pour la faire servir à des situations du même genre » (Bergson 186). Nous retiendrons de cette citation de Bergson les concepts d'« utile » et de « servir ». Nous sommes consciente que Bergson se réfère à ce moment précis plus à la « mémoire habitude » (autrement dit à une « mémoire implicite ») qu'à la « mémoire pure », mais plus loin Bergson précise que « l'intérêt de l'être humain est de saisir dans une situation présente ce qui ressemble à une situation antérieure, puis d'en rapprocher ce qui a précédé et surtout ce qui a suivi, afin de profiter de son expérience passée » (Bergson 272). Il souligne, en somme, la faculté d'adapter ses souvenirs selon la nécessité et la situation. Nous gardons donc à l'esprit que *Brendan Behan's Island* a été commandé à Behan comme une sorte de guide du pays. Dans ces circonstances nous comprenons aussi pourquoi une image particulière, au lieu d'évoquer une expérience personnelle, est source d'inspiration pour parler d'autre chose, ou en tout cas chaque expérience personnelle est un prétexte pour parler d'autre chose. De plus il est utile de rappeler que l'enfance de Behan n'a pas été celle d'un « enfant quelconque ». En utilisant cette expression, nous ne voulons pas nous reposer sur des lieux communs, mais nous essayons plutôt de souligner l'engagement de Brendan Behan dans la vie politique et le militantisme républicain à un très jeune âge. De nombreux érudits et proches de Behan ont raconté des épisodes de sa vie. Que ce soit dans l'ouvrage d'Ulick O'Connor ou encore dans celui de Colbert Kearney, nous pouvons lire que les parents ont souhaité sensibiliser les enfants à la situation politique de l'Irlande. De plus, Stephen Behan, le père, avait combattu lors de la révolte de 1923 (année de naissance de Brendan Behan). Ulick O'Connor, Colbert Kearney et John Brannigan<sup>94</sup> racontent une anecdote qui est significative de l'existence de Brendan Behan. Agé seulement de quelques jours, il a été pour la première fois en prison voir son père Stephen, arrêté pour avoir pris part aux barricades. Stephen Behan avait ensuite abandonné la lutte pour s'occuper de la famille sans pour autant s'éloigner de ses camarades qui étaient souvent invités chez les Behan. De même, la famille de Kathleen Kearney, la mère, était profondément investie dans la vie politique du pays. L'actualité politique a nourri l'enfant Brendan Behan – mais nous sommes consciente que c'était aussi le cas d'autres enfants irlandais du même âge – ce qui pourrait expliquer un engagement prématuré au sein des organismes de lutte tel que le *Fianna* et l'IRA. En somme l'investissement de sa famille dans la vie politique du

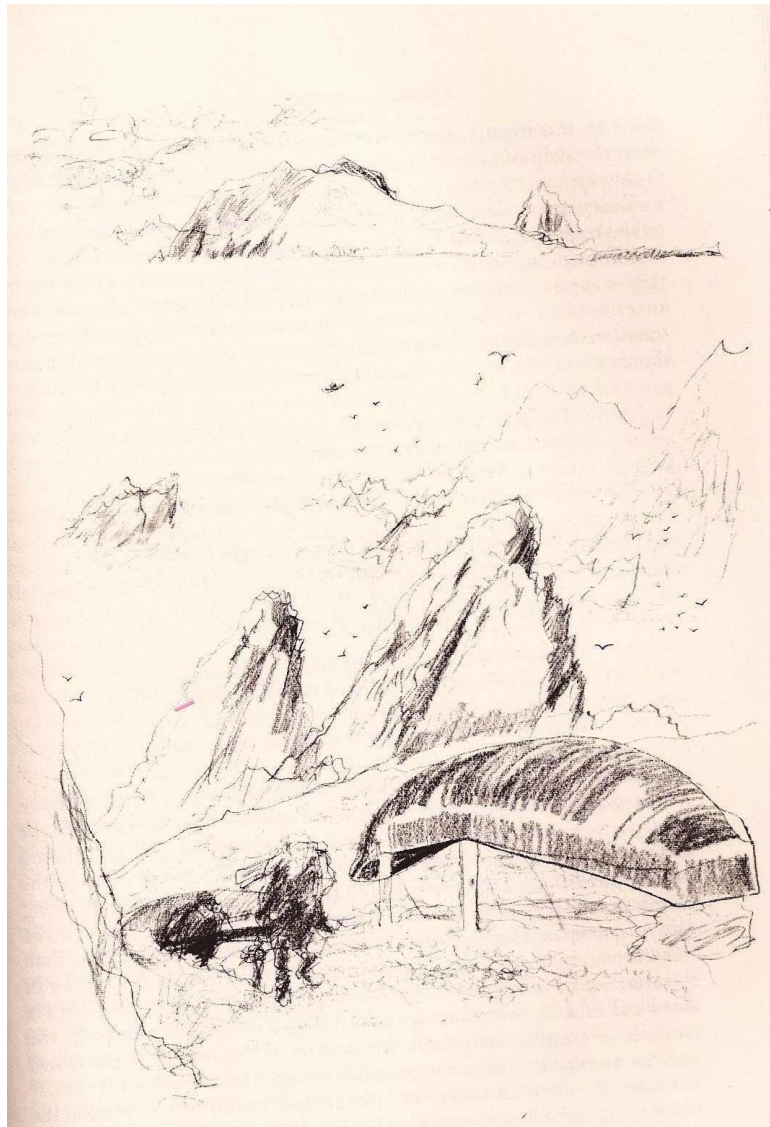
---

<sup>94</sup> Nous faisons ici référence à trois ouvrages qui, bien que n'étant pas tous des biographies officielles, nous permettent de connaître divers épisodes de la vie de Brendan Behan, avant et après le succès. Il s'agit de ceux d'O'Connor, Kearney et John Brannigan.

pays peut nous faire comprendre pourquoi l'actualité de l'Irlande est souvent mise en avant par rapport à la vie familiale. Nous le voyons encore dans cet ouvrage, un peu plus loin, dans la partie intitulée « The Warm South », quand Behan parle de Killarney et du fait qu'il a travaillé dans cet endroit. Il a en effet été peintre en bâtiment pendant une courte période de sa vie et il raconte qu'il a restauré la maison de Daniel O'Connell, homme politique irlandais appelé « le libérateur », qui avait vécu à cheval entre le XVIIIe et le XIXe siècles. Partant de l'image de la maison, il se met à raconter qu'à côté de celle-ci il y avait eu une fusillade et il continue en rapportant l'histoire d'un policier qui va interroger une dame sur l'accident. Mais elle ne veut absolument pas répondre aux questions et le policier, vexé par cette attitude, lui demande enfin : « 'Tell me ma'am, do you know anything ?' » Et en lui montrant du doigt les Îles Blasket, il ajoute : « 'Do you know the name of those islands out there ?' ». La réponse n'est pas très satisfaisante pour le policier car la femme réplique : « 'I couldn't tell you, sir, they weren't there when I'd gone to bed last night.' » (BBI 68) La première image de Hogarth choisie pour cette deuxième partie est justement une vue des Îles Blasket. En premier plan il y a deux embarcations avec deux figures humaines et deux grands rochers. A l'arrière-plan les traits se font de plus en plus vagues mais on peut apercevoir une partie de l'île. A partir de ce moment, il fera une longue tirade sur le triste sort qui a frappé ce lieu d'Irlande.

En étudiant les souvenirs et la façon dont ils deviennent images, nous avons parlé à la fois de choix et de manque de volonté. La mémoire, en somme, gère les souvenirs qui, selon son activité, prennent des formes différentes. Il y a donc toujours des souvenirs dominants par rapport à d'autres : des images plus nettes comparativement à d'autres plus flues. Quant à la volonté de faire surgir un souvenir plutôt qu'un autre, elle est sûrement restreinte par l'évolution, les changements de notre réseau de neurones portant certaines traces ainsi que par les contraintes de la situation et de la culture. Mais elle reste tout de même intéressante car elle pourrait être entendue comme la tendance du « moi » à chercher l'unité lorsqu'il passe par un parcours fragmenté ; et pour cette raison nous nous intéressons à l'enchaînement des souvenirs dans l'autobiographie.





Paul Hogarth, *Off the Dingle Peninsula: the Blasket Islands*, BBI 69.

Puisque les études sur la mémoire nous montrent principalement la difficulté d'établir un fonctionnement unique commun à chaque individu et soulignent la volubilité de l'activité de mémorisation et de recouvrance qui change selon par exemple la personnalité et le contexte émotionnel et que le degré de volonté peut varier d'un individu à l'autre et d'une situation à l'autre, il convient de considérer la stimulation volontaire de la mémoire par rapport à une activité mnémonique inconsciente ou semi-consciente, comme nous venons de le rappeler. S'il faut tenir compte des restrictions dues à l'éducation reçue et à la culture, d'une mémoire implicite en somme, il ne faut pas oublier un autre aspect que nous introduirons encore une fois en citant Bergson : « le choix d'une ressemblance plutôt qu'une autre [...] n'est pas dû au hasard : il dépend du degré de tension de la mémoire selon qu'elle incline d'avantage à s'insérer dans l'action présente ou à s'en détacher » (Bergson 273). Se rappeler un mot, une chanson, un

moment plutôt qu'un autre n'est donc pas une action involontaire, ou pas complètement. La volonté dans l'acte de mémorisation joue un rôle très important, et cette volonté a un but précis. La répétition du souvenir joue par exemple un rôle essentiel car répéter signifie en quelque sorte lutter contre l'oubli et garantir une survivance des souvenirs. L'autobiographie, qui se construit avec des images, celles du langage et celles de la mémoire, ne serait-elle pas, comme la mémoire, une tension, un moyen de faire surgir ses souvenirs et de les remettre ensemble afin d'atteindre l'unité ? Comme l'affirment Marc et Jean Yves Tadié : « la fonction de la mémoire est de nous permettre de nous reconnaître en tant qu'être unique qui a existé et continue d'exister. C'est notre mémoire qui unifie notre personnalité » (Tadié 11) et c'est ainsi que la mémoire se lie à l'autobiographie, en ce sens que toutes deux participent à la réunion des différentes instances du sujet avec pour but une quête de connaissance. Cela dit, nous ajouterons aussi que la connaissance ne s'arrête pas à la création d'images-souvenir ou bien à leur recouvrement mais qu'elle va plus loin.

### **1.3.2. Mémoire et perception.**

Dans cette étude de la mémoire une partie doit être accordée à la perception qui est le processus de recueil et de traitement de l'information caractérisée par une réunion de sensations en images mentales. Le rapport entre mémoire et perception n'est pas seulement celui de la transformation en image : il est plus complexe que cela. Prenons l'affirmation de Bergson : « Il n'y a pas de perception qui ne soit pas imprimée de souvenirs. Aux données immédiates et présentes nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée » (Bergson 30). Cela implique que nous ne pouvons pas percevoir sans que, dans le procédé de perception, nos sensations passées, que nous pouvons redécouvrir grâce à la mémoire, s'installent. D'ailleurs, les sens participent à la mémorisation et ensuite à l'exploitation de l'information tout comme ils participent à la perception. Plus que de re-découvrir il s'agirait de re-sentir, car il n'est pas question de ramener dans notre présent le souvenir d'une perception du passé sans la transformer selon notre expérience. Si nous avons pu parler d'une « mémoire pure », il nous est impossible de parler de « perception pure » ou de « souvenir pur ». Comme nous l'avons vu pour l'autobiographie, où il fallait oublier la conception linéaire du temps où il existerait une



succession logique des trois temps présent, passé et futur, il en va de même pour ce qui est de la perception. Il est vrai que Bergson définit le passé comme ce qui n'agit plus. C'est donc logiquement l'espace des souvenirs. Mais dès qu'on cherche à recouvrir un souvenir, ce dernier « s'actualise en agissant, il cesse d'être souvenir, il redevient perception » (Bergson 270). Ce que nous voulons dire est que le passé, le présent et le futur ne sont pas trois moments distincts et délimités mais une grande étendue, comme nous l'avions appelée avec Augustin, où ces trois temps interagissent pour créer une seule entité qui est l'autobiographie. Si, comme nous l'avons vu auparavant, la « mémoire habitude » est strictement liée au corps, et le corps est ancré dans le présent, la « mémoire pure » est consciente du passé tout en étant dans le présent. Selon ce que nous avons supposé, l'individu dans l'acte de se souvenir jongle entre passé et présent. Comme l'expliquait aussi Bergson le but du choix est de trouver le « souvenir utile, celui qui complétera et éclairera la situation présente en vu de l'action finale » (Bergson 199). Dans l'acte de mémoire il y a donc aussi une tendance vers un futur qui devrait être la dimension de la conscience de l'utilisation du passé par le présent.

Lorsqu'il s'agit de « perception pure » l'objet perçu est présent, mais il devient aussi vite mémoire, donc souvenir. Or, dès que nous allons chercher ce souvenir nous nous apercevons qu'il s'actualise à nouveau pour redevenir perception. Nous nous éloignons donc de la « perception pure », ce qui veut dire que la perception est en perpétuel changement. Pour les frères Tadié « la mise en mémoire de nos perceptions se fait principalement par répétitions ou par association », mais un rôle prépondérant est joué par le contexte émotionnel et affectif, « c'est donc soit par réinduction du stimulus, soit par intensité du stimulus que la perception deviendra souvenir. » (Tadié 98) C'est aussi le changement de notre personnalité et du contexte émotionnel qui implique les modifications des souvenirs. Ces derniers qui sont donc, comme l'individu, en constante évolution<sup>95</sup>.

Si nous considérons de la même façon l'autobiographie, nous pouvons aussi en déduire qu'elle est perception. Pourquoi ? Nous avons dit que l'autobiographie implique la mémoire, dans le sens de capacité de retrouver des expériences passées. Nous n'avons pas encore établi s'il y a une hiérarchie entre mémoire et autobiographie – nous l'aborderons une fois les différentes formes de mémoire définies – mais nous devons déjà être conscient de leur étroite relation. Nous avons aussi dit qu'il est indispensable, dans l'autobiographie, d'aller chercher les souvenirs. Les

---

<sup>95</sup> « [L]a trace mnésique ne va pas demeurer fixe et identique : l'évolution de notre moi la modifiera, comme la vision d'un bateau sur la mer qui apparaîtra différemment en fonction de la distance, de la brume, de la lumière, des courants, de la marée. » (Tadié, 123)

souvenirs des sensations en images d'un moment précis dans le passé ne seront jamais véridiques car l'image qui résulte de cette interaction entre deux temps différents, le passé où je vais chercher le souvenir et la sensation présente, sera un souvenir nouveau et une perception nouvelle. La mémoire en tant que « survivance des images passées » se mêle à notre perception présente et elle peut même s'y substituer (Bergson 68). « Nos perceptions sont sans doute imprégnées de souvenirs, et inversement un souvenir ne redevient présent qu'en empruntant le corps de quelque perception où il s'insère [...]. Perception et souvenir se pénètrent donc toujours, échangent toujours quelque chose de leur substance par un phénomène d'endosmose » (Bergson 31). Ainsi la perception présente va toujours chercher le souvenir d'une perception antérieure qui lui ressemble. Le système de mémorisation cognitiviste impliquerait un passage par le système sensoriel. Autrement dit le système sensoriel enregistrerait l'information sensorielle qui passe de la mémoire à court terme (qui répète, encode, décide, récupère) à la mémoire à long terme où s'effectuerait le stockage. Nos émotions peuvent ensuite favoriser mais aussi parasiter le fonctionnement de la mémoire au moment où les informations sont récupérées et exploitées. Nous pouvons par exemple le constater dans deux passages, l'un tiré de *Borstal Boy*, l'autre des *Confessions of an Irish Rebel*. Il s'agit de deux souvenirs d'une nuit en prison et en les observant on peut se rendre compte de leurs similarités.

Le premier passage est celui que nous avons déjà proposé dans le chapitre précédant et que nous répétons ici avec des passages omis lors de la première citation :

They banged the door and went off up the stairs, their keys jangling in the distance. I looked around me. Bare concrete walls and floor. The door was a massive piece of timber and steel. The window was high up in the wall, below ground level and looking on to another wall. A bare electric bulb, over the door, shone through wire grating. [...] Then I wanted to use the lavatory. It was in a corner from the door. I stood over it, my bare toes on the cold concrete floor. As I stood, waiting over the lavatory, I heard a church bell peal in the frosty night, in some other part of the city. Cold and lonely it sounded, like the dreariest noise that ever defiled the ear of men. If you could call it a noise. It made misery mark time. I got back on my bench, coiled myself up, so that my feet avoided the wooden pillow, in some comfort, and realized my doom. Even if I got away with a few years only, on account of my age, it was for ever. It was even impossible that Monday should come, when at least I'd get a walk up the stairs. The clock was not made that would pass the time between now and Monday morning. It was like we were told about the last day, 'time is, time was, time is no more.' [...] I lay for a while, and wondered if they would take me to court this morning. [...] There were noises of key jangling and door-banging. I hope they would open my door. Even if they were distributing nothing better than kick or thumps, I'd prefer not to be left out, in my cold shroud of solitude. Fighting is better than loneliness. (BB 7-8)

Le deuxième passage est tiré de *Confessions of an Irish Rebel* :

I sat on the side of the bed and lit up a choker, staring into it as if mesmerized, watching the ash falling to the floor, and remained sitting long after. Jesus Christ, even now I was locked up only three hours and this time it would be for ever.

I lay back on the mattress trying to put my mind on other things and settled myself more comfortably by putting the end of my blanket on the wooden pillow to soften it. Afterwards I lay half-eating the sleep until I was deep in it.

When I awoke there was silence but for the chimes of Christ Church, lonely in the night, from the top of the hill. I wanted to use the lavatory and by lighting a match I found it in the corner from the door. I stood over it in cold and loneliness and my despair marked time while I used it.

I lay back on my bed and wondered if they would take me to court in the morning and knew the desperate fear of the condemned man waking up the morning of his execution. It wasn't even possible that morning should come, when at least I would not be in solitude. Fighting is better than loneliness even if they were distributing nothing better than thumps and verbal abuse.

At last I heard footsteps coming and key turning in the lock. (CIR 48)

Nous savons qu'il s'agit de deux expériences différentes, l'une faite en Angleterre à l'âge de 16 ans et l'autre en Irlande à l'âge de 19, et de deux récits différents, l'un écrit avant 1958 et l'autre dicté en 1964. On peut tout de suite s'apercevoir des similitudes entre les deux passages. Déjà dans la description de la cellule nous trouvons une forte ressemblance bien que le deuxième passage ne soit pas aussi détaillé. Dans les deux cas, Behan parle surtout du lit et du lavabo qui est toujours dans un coin : « it was in a corner from the door » dans le passage de *Borstal Boy*, et « I found it in the corner from the door » dans *Confessions of an Irish Rebel*.

Mais nous soulignons plus particulièrement l'impression d'isolement de la cellule, et donc de solitude. Dans les deux passages, nous l'avons déjà remarqué, la cellule impose un éloignement avec le monde extérieur qui entre dans la pièce seulement grâce aux bruits. Dans *Borstal Boy* ce sont les onomatopées du début, « banged » et « jangling », qui reviennent aussi à la fin du passage (« key-jangling » et « door-banging ») et qui indiquent que le seul sens ouvert sur l'extérieur est l'ouïe. Cela est suggéré aussi dans le deuxième passage par la dernière ligne, grâce au verbe « heard » et à « key turning in the lock ». Cette angoisse de la solitude est renforcée par l'envie de Behan de voir la porte s'ouvrir même si ce n'est que pour recevoir des punitions corporelles ou des offenses : la phrase « Fighting is better than loneliness » est répétée dans les deux passages.

Par opposition à l'ouïe, qui exprime l'isolement par rapport au monde extérieur, le sens du toucher nous projette dans le monde-cellule où Behan décrit le contact avec le bois du lit. Dans les deux passages l'inconfort du lit est mis en relief ainsi que les efforts du prisonnier pour chercher une position confortable. Le coussin en bois est trop dur pour sa tête et Behan s'allonge à l'envers selon ce qui est raconté dans le premier passage, alors que dans le deuxième, il met sa couverture sur le coussin.

Il est aussi important de souligner l'angoisse rendue par la lenteur du temps. Les expressions sont très similaires : « it wasn't even possible that Monday should come » dans le premier passage et « it wasn't even possible that morning should come » dans le deuxième. De plus cette immobilité du temps est marquée, dans *Borstal Boy*, par le son des cloches qu'il entend carillonner au loin quelque part dans la ville et qui marquent le temps tandis que dans *Confessions of an Irish Rebel*, c'est le désespoir qui « marque » l'immobilité du temps (« my despair marked time »). Cependant la cloche est symbole de désespoir dans le premier passage, si on considère la description que Behan en donne : il décrit le son qu'elles font comme le pire bruit qu'il puisse entendre, froid et solitaire. Dans le deuxième passage le bruit des cloches est aussi le seul à interrompre le silence. Comme dans le premier passage, il est tout de même présent : « there was silence but for the chimes of Christ Church, lonely in the night ». Ce bruit nocturne reflète la solitude de Behan dans la cellule. Dans les deux cas, les sons de cloches sont, effectivement, froids et évocateurs de solitude.

Nous pourrions dire que les cellules d'une prison se ressemblent toutes, d'où les similitudes que nous avons repérées dans la description. Ou bien nous pouvons affirmer que l'expérience de la première nuit en prison a particulièrement marqué le jeune homme de seize ans et que toute autre expérience sensorielle similaire est parasitée par le souvenir de ce moment précis. La « sensation pure » de la première nuit en prison est sans doute perdue car nous savons que le roman autobiographique qui raconte l'expérience dans la maison de correction, alors que Behan avait 16 ans, a été écrit en 1958 et que Behan a encore été en prison en 1942. Le souvenir des sensations de cette expérience-là a très probablement été contaminé par d'autres expériences. En tout cas nous ne pouvons pas dire avec certitude si c'est le souvenir de la première nuit qui a influencé la perception de l'expérience de 1942, ou si c'est le contraire. Il nous est possible d'affirmer que la « perception pure », donc que le moment du premier ressenti dans la cellule de Walton (*Borstal Boy*) est perdu ou plutôt transformé. Il est désormais souvenir au moment où Behan écrit le roman. Bergson affirme aussi que, face à une quelconque situation, une personne

cherche inévitablement des souvenirs d'une situation similaire<sup>96</sup>. Perception et mémoire sont aussi étroitement liées. La mémoire est image (dans le sens de copie de l'original) et la perception d'une chose ou d'une sensation est une autre expérience qui ne peut pas être la première perception ou « perception pure » de la chose ou de la sensation. Elles sont étroitement liées aussi parce que, comme Bergson l'a dit, il n'y a pas de perception sans souvenirs, et aussi parce que certaines perceptions peuvent en rappeler d'autres et donc faire surgir un souvenir. Les frères Tadié rappellent que l'intensité affective et émotionnelle d'un stimulus compte aussi énormément dans le rappel du souvenir et l'état actuel de l'individu modifiera forcément la sensation originelle (Tadié 92). Nous pouvons suggérer que lorsqu'il entend le son des cloches dans la cellule en 1942, Behan va chercher des images proches de cette expérience, ou que ses images reviennent involontairement par association, et c'est à ce moment que le souvenir de Walton refait surface. Ce souvenir participe donc de la perception du présent. Par conséquent, il se transforme à son tour : « le fait ancien rappelé produit en nous une réaction sensitive nouvelle, présente » et le souvenir « redéclenche en nous une nouvelle émotion » (Tadié 177). Le procédé est le même que pour les techniques de mémoire dont nous avons parlé plus haut. Le rappel, ou plus exactement l'association d'idées, est à la base de la mémoire : « implicitement, sciemment, ou affectivement, c'est notre personnalité entière qui évolue sans arrêt, modifiée par nos souvenirs et modifiant nos souvenirs eux-mêmes ou la façon dont nous les percevons. » (Tadié 133)

### **1.3.3 Mémoire et imagination.**

Affirmer que la mémoire est seulement un rappel, ou une façon différente de vivre ou percevoir une chose, est erroné. Il faut mettre en cause aussi dans l'utilisation de la mémoire la partie imaginative ou celle du rêve. Nous citerons encore une fois Bergson, auquel nous avons déjà emprunté beaucoup, pour introduire cette nouvelle facette de la mémoire qui est celle de l'imagination. « Une certaine marge » dit-il, « est laissée à la fantaisie » (Bergson 200). Comme

---

<sup>96</sup> « L'intérêt d'un être vivant est de saisir dans une situation présente ce qui ressemble à une situation antérieure, puis d'en rapprocher ce qui précédé et surtout ce qui a suivi afin de profiter de son expérience passée. » (Bergson 272).

il explique, la nature n'a pas de règle inflexible pour limiter nos représentations<sup>97</sup>, qu'il s'agisse de perception ou du choix que nous effectuons parmi nos souvenirs qui peuvent remonter à partir d'un stimulus. Jean Yves et Marc Tadié soulignent également l'idée d'une mémoire imaginative qui construit des « souvenirs imaginaires » (Tadié 174). Ce dernier aspect nous ramène à ce qui a été dit au sujet de l'autobiographie : l'impossibilité de la vérité, notamment, par exemple, dans le ressenti de l'émotion qui reste une prérogative du passé<sup>98</sup> (Tadié 176). Comme l'autobiographie qui est image et donc reproduction, le souvenir en tant qu'image est la production plus ou moins subconsciente d'une chose. Cela peut dépendre de plusieurs facteurs, et il faut donc tenir compte des éléments de la personnalité et du contexte environnemental dont nous avons déjà parlé en relation avec les choix de la mémoire.

La mémoire n'empêche donc pas l'imagination. Au contraire le fantasme fait partie de l'activité de réminiscence. Nous le voyons, par exemple, quand Behan parle d'événements tels que les barricades de 1916 ou d'autres faits antérieurs à 1923<sup>99</sup> : il ne peut pas avoir des souvenirs directs de ces faits pour la simple raison qu'il n'était pas né. Pourtant l'auteur s'amuse souvent à fournir des descriptions qui ne sont que des descriptions d'images qu'il s'est construites grâce aux récits faits par d'autres personnes ou les chansons qu'il a apprises par cœur. On lit dans l'œuvre de Rae Jeffs le récit d'une séance avec Behan. Ils se promènent dans les rues de Dublin et ils passent devant le General Post Office, quartier général des rebelles lors

---

<sup>97</sup> Nous utilisons à présent le mot « représentation » avec une charge de signification plus importante, suite à ce qui a été dit en début de chapitre, à savoir que les souvenirs ainsi que la perception ne peuvent pas être purs, donc ne seront jamais le « souvenir pur » et la « perception pure » mais seulement une *éikon*, une image de ces derniers, quelque chose qui occupe la place d'une autre chose.

<sup>98</sup> Le souvenir ne peut induire la même réaction émotionnelle que le fait passé, néanmoins le souvenir entraîne une réaction sensitive nouvelle (Tadié 177) et c'est notre mémoire affective qui nous fait éprouver un sentiment à l'évocation d'un souvenir (Tadié 167).

<sup>99</sup> Par exemple, dans *Brendan Behan's Island*, l'auteur fait une présentation de Michael Collins et il cite le révolutionnaire irlandais, qui est pourtant mort en 1922, un an avant la naissance de Brendan Behan. Behan ne cache pas le fait que les informations qu'il donne ont une source. Souvent il s'agit de sa mère, mais aussi de son oncle, Peadar Kearney, frère de Kathleen, auteur de l'hymne irlandais et membre du conseil suprême de l'Irish Republican Brotherhood. Il parle également d'autres chefs du mouvement républicain irlandais dont Griffith, lui aussi mort en 1922. Ce qui donne l'impression que Behan parle de ces hommes comme s'il les connaissait personnellement, dans des assertions telles que « were innocent men and honourable men », « Collins was a brave man, a kind man and one of the greatest tacticians that ever lived » (BBI 86-8). De même pour le passage dans *Borstal Boy*, Behan est en prison depuis seulement quelques jours, il se promène dans sa cellule et il s' imagine comme d'autres héros de l'histoire irlandaise dont il a sûrement entendu parler mais dont il ne peut pas avoir de souvenirs personnels : « [...] thinking about Ireland and the suffering for her and all the starvation – in particular of Terence Mc Swiney, seventy-eight days with no scoff at all, and my own father with thousand others in the internment camps during the Civil War » (87). Mac Swiney est mort en 1920 et le père de Behan était en prison à sa naissance, mais il est sorti peu après. Behan était donc trop petit pour avoir des souvenirs de son père après la Guerre Civile de 1923, lorsqu'il était en prison. Ces deux passages nous suggèrent que, faute de souvenirs personnels, ou de situations comparables à celle présente – à ce moment de *Borstal Boy*, Behan ne pouvait pas se rappeler d'autres souvenirs de prison – nous pouvons nous tourner vers ce que nous appellerons un souvenir collectif. Mais nous nous occuperons de cet aspect plus tard.

de la révolte de Pâques de 1916 où Padraic Pearse avait déclaré la naissance de la République d'Irlande indépendante. En passant à côté d'une plaque, Rae Jeffs note une liste de noms :

'They're all dead,' Brendan said, pointing his at their names. 'They were executed, the Lord have mercy on them, not at once, in the heat of the moment, but in the few weeks that followed the Rising. However, god's help is never far from the door, for it was this cold-blooded action by the British Government that probably gave us our freedom, for Ireland found, in the men who died for her, a new sword for her spirit.

'In my childhood I could remember the whole week a damn sight better than I can now,' he said, as we walked back down the street again, 'for all my family were in the Rising. And they told the stories to such good effect that I was in there with them. There was nothing remote about it. For the matter of that, I grew up to be rather surprised by and condescending to any grown-up person who had not taken part in it.

' I was with Tom Clarke and his 1,500 men in the Post Office when the tricolor flag went down, and I marched to the Rotunda' (he pointed to a building round the corner from O'Connell street as he spoke) 'with them in defeat, and even heard Tom Clarke's gleeful remark: "God it was good to see them run."

Now I have learned enough arithmetic to know that I could not possibly have taken part in an event which happened seven years before I was born, and it saddens me.' (Jeffs 115-6)

Certes, les images que Behan voit en parlant avec sa collaboratrice sont celles qu'il a créées lorsqu'il a entendu les récits, et en supposant qu'il les ait entendus plusieurs fois, il s'agit peut-être d'un mélange d'images qui ont fusionné pour créer un souvenir unique. Ce que nous appelons souvenir ne l'est pas vraiment si nous utilisons ce terme dans le sens de recouvrement de quelque chose du passé qui a été vécu, mais il l'est si nous estimons qu'on peut appeler souvenir le recouvrement d'une image créée à partir d'un récit entendu, fantasmé, en somme. Le fait qui est intéressant est que Behan avoue avoir cru, enfant, être présent aux événements et que s'il admet ensuite que cela était impossible, le souvenir de ces images est toujours présent. Comme il le dit : « I was with Thomas Clarke » et « I marched to the Rotunda ». Il s'agit du souvenir, du fantasme de l'enfant, mais nous reviendrons sur cet aspect plus tard.

L'imagination dans la mémoire peut se référer à un exemple comme celui que nous venons d'illustrer, où il est évident que les images recouvrées et les événements passés ne correspondent pas, mais aussi à d'autres exemples où le narrateur parle d'un fait qui ne correspondrait pas aux événements vécus même s'il y a un fond de vérité : par exemple les personnages ou les lieux correspondent mais des détails de conversations ou d'action sont altérés. Cela est le cas du passage dans *Confessions of an Irish Rebel* où Behan décrit son arrestation après la cérémonie de

commémoration au cimetière de Glasnevin et qui ne correspond pas à d'autres témoignages relatifs au même événement, comme le montre Ulick O'Connor (O'Connor 67). Celui qui est considéré comme le biographe de Behan<sup>100</sup>, indique qu'il existe des différences entre la version de Behan et celle des autres témoins qui étaient présents ce jour là. Dans le texte de Behan, il y a en effet des détails qui ne correspondraient pas à la réalité, comme le vol dans une boutique de prêteurs sur gages avec Dick Flaherty que ce dernier a démenti. Nous savons qu'il n'est pas question de chercher la vérité dans l'autobiographie, notamment s'il s'agit d'une œuvre littéraire. C'est la différence entre le témoignage littéraire et le témoignage historique, si nous pensons que l'Histoire a acquis le droit de représenter le passé, contrairement à la fiction. D'abord, un témoignage historique, comme le rappelle Ricœur, « doit faire preuve » (Ricœur 2000, 213), il porte secours à l'historien. Donc le fait est prouvé à l'aide du témoignage. De plus, un témoignage n'est pas unique, le témoin accepte d'être confronté à d'autres témoins du même fait car l'historien a besoin de confirmer l'exactitude du récit de son témoin afin de reconstituer les faits de manière exacte et véridique, ce qui n'est pas notre cas.

Nous pouvons supposer que l'auteur veut apporter un témoignage de son époque mais il faut considérer une fois encore que la particularité de la mémoire n'est pas la recherche de la vérité mais la recherche en elle-même. De la même façon qu'il ne faut pas chercher l'exacte reconstruction des faits dans l'autobiographie. La raison en est premièrement qu'il est impossible de reproduire un « souvenir pur » ou une « perception pure », nous l'avons déjà expliqué. Deuxièmement, elle utilise l'imagination, comme on vient de le voir dans les exemples tirés des œuvres de Behan. L'imagination est une composante très importante de l'autobiographie, elle est nécessaire. Bien sûr, s'il y a imagination, il ne peut pas y avoir vérité, mais nous insistons sur la non nécessité de la vérité dans le témoignage littéraire par rapport à celui historique. Le but de l'œuvre de mémoire n'est pas la reconstitution des faits, mais le parcours de l'auteur en quête de connaissance.

---

<sup>100</sup> Si, comme nous l'avons dit, nous ne pouvons pas parler de biographie officielle, le *Brendan Behan* d'Ulick O'Connor est cependant l'œuvre qui, plus que d'autres, peut être considérée comme telle. L'auteur essaie de reconstruire la vie de Behan à l'aide des lettres, de témoignages et d'interviews. D'autres ouvrages que nous avons déjà cités comme celui de Rae Jeffs, et Beatrice Behan, montrent d'autres aspects de la personnalité de Behan. Il en est de même pour les publications de Brian et de Dominique Behan (respectivement *Mother of all the Behans* et *My Brother Brendan*). Un autre ouvrage assez complet est celui de Colbert Kearney, qui contient comme O'Connor de nombreux récits biographiques sur Behan ainsi que des informations sur les genèses des romans et d'autres ouvrages. Ce qui apparaît évident est le fait que l'auteur rebelle a été une source d'inspiration pour de nombreuses publications qui ont suivi sa mort. Il s'agit pour certains d'un projet purement économique, celui qui englobe aussi les « talk books ». Nous nous limiterons à dire que ces ouvrages nous permettent d'en connaître un peu plus sur l'auteur. Souvent il nous est possible de comparer un même fait reporté par plusieurs personnes proche de Behan – certes, chacune avec un point de vue différent – et d'essayer d'en reconstruire d'autres.



Cela nous ramène à la distinction entre fiction et réalité. Est-ce qu'une œuvre autobiographique doit être considérée comme réelle ? Nous avons déjà répondu à cette question. Nous rappellerons, premièrement, que la présence d'un narrateur auto-diégétique, en fonction duquel on a souvent défini l'autobiographie, n'est pas une preuve de réalité. Il va de soi que la définition de l'autobiographie comme récit à la première personne ne fonctionne pas. De plus, même en laissant de côté cet aspect, nous pouvons nous interroger sur le fait que l'autobiographie est le récit de la vie, ou d'une part de la vie de la personne qui écrit, et que les figures du narrateur, de l'auteur et du personnage doivent correspondre. Même dans le cas d'un auteur qui écrit à la première personne sur des expériences personnelles, la concordance entre narration et réalité n'est jamais prouvée. Si nous revenons à la définition de la fiction en passant par le mot latin *fictio*, nous nous apercevons qu'il s'agit, d'un côté, de modeler, de donner forme à quelque chose et de l'autre, de supposer ou de prétendre<sup>101</sup>. Mais généralement devant une œuvre de fiction nous ne nous posons pas la question de la fiabilité du récit, ce qui arrive au contraire si nous sommes devant une œuvre autobiographique et plus généralement auto-diégétique.

Pour revenir à notre interrogation sur l'attente de vérité d'un lecteur placé devant une œuvre autobiographique, nous pouvons déjà affirmer que puisqu'il s'agit de « modeler » un récit, il ne peut pas y avoir conformité entre le récit, qui est modelé, et le fait. De plus il faut tenir compte de ce que l'auteur aurait pu inventer une vie complètement différente, un monde fictif, en s'utilisant lui-même comme personnage. Mais il est vrai que si nous nous intéressons à la vie de l'auteur et que nous nous rendons compte que le récit a beaucoup en commun avec sa vie, nous avons tendance à croire que le récit est la reconstruction fidèle de cette vie. Pourtant nous savons qu'il faut nous méfier. Il est alors nécessaire ici d'introduire la question de la fiabilité de l'auteur ou plutôt de sa non-fiabilité. Dans un article tiré de *Handbook of Narratology*, Dan Shen explique que la non fiabilité est souvent due aux limites de l'auteur<sup>102</sup>. Cela renvoie aussi à l'intentionnalité ou non intentionnalité de la part du l'auteur de raconter de manière fausse ou imprécise un fait réellement vécu. En effet, celui-ci peut choisir de mentir expressément pour une raison ou pour une autre, ou bien il peut s'agir d'une non-conformité des faits avec le récit dérivant d'une mauvaise interprétation, d'une mauvaise façon de raconter ou encore d'une

---

<sup>101</sup> Fictiō, ōnis, f. : - 1 - action de façonner, travail (d'une matière), façon, formation, création. - 2 - action de feindre, fiction. - 3 - supposition, fiction, hypothèse. - 3 - Dig. fiction légale (t. de droit). Jean-Claude Hassid, Jean-Paul Woitrain, *Dictionnaire latin-français* [en ligne] <<http://www.prima-elementa.fr/Dico-f03.html>>.

<sup>102</sup> Dan Shen, « Unreliability », Peter Hühn et al. (eds.): *The Living Handbook of Narratology* (Hamburg : Hamburg University Press, [en ligne] <[hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Unreliability&oldid=1057](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Unreliability&oldid=1057)>).

mauvaise évaluation des faits. De même, il pourrait s'agir de « sous-interpréter », « sous-estimer », ou de « sous-rapporter »<sup>103</sup>. Le manque de fiabilité peut apparaître suite à des contradictions au sein de la narration, mais aussi suite à la connaissance acquise pour le lecteur, par le biais d'autres témoignages par exemple, du vrai déroulement des faits. Dans le cas où l'inexactitude de la relation des faits n'est pas volontaire, quelle est donc la cause de cette imprécision ?

Premièrement, lorsqu'on parle de « mal rapporter » et rapporter de manière partielle ou insuffisante, il faut considérer l'aspect du langage. Tâchons d'expliquer en quoi le langage pourrait être une cause de narration partielle ou de mauvaise narration. Nous supposons que la traduction en langage d'un fait, d'une idée ou d'une image, pourrait expliquer en partie cette inexactitude. Le langage ne permettrait pas une reproduction exacte de la sensation, de la vérité ou d'une image mais, comme Augustin l'affirme en parlant des *Saintes Écritures*, il laisse la place à l'interprétation. Si Augustin se permet d'interpréter le livre de Dieu c'est parce qu'il est le fruit du langage humain, celui de Moïse par exemple qui écrit inspiré par le Verbe divin. Il n'est pas possible de reproduire le Verbe de Dieu, donc tout autre homme guidé par Dieu peut lire et interpréter différemment la *Bible*<sup>104</sup>. Deuxièmement, nous citerons King, pour introduire un autre facteur possible qui ferait qu'un auteur rapporte de manière partielle ou qu'il rapporte mal : « it is also true that a memory evoked too often, and expressed in the form of a story tends to become fixed in a stereotype, in a form tested by experience, crystallized, perfect, adorned, which installs itself in the place of raw memory and grows at its expense. For writers, as for most of us, visual memory can only be represented in language » (King 23). King affirme aussi : « the linguistics components of memory are obviously more open to translation and interpretation than non-linguistic images » (King 27). D'un côté la répétition et de l'autre la traduction du souvenir-image en langage expliqueraient et justifieraient une incohérence narrative. Comme le dit encore King en citant Walter Benjamin, il faut rappeler les trois moments de l'autobiographie : « the

<sup>103</sup> Avec ces mots nous faisons référence aux concepts présentés dans l'article de Shen où il parle de « misreport, -interpretation, -evaluation » et de « underreport, -interpretation, -evaluation ». La différence entre le groupe des mots précédés du préfixe mis- et ceux précédés du préfixe under- réside dans le contraste entre avoir tort et ne pas approfondir. « The contrast between the "mis-" category and the "under-" category is basically a contrast between being wrong and being insufficient (Phelan, James (2005) *Living to Tell About It*. Ithaca : Cornell UP. 2005 :34-37 ; 49-53). Significantly, one type of unreliability, Phelan points out, often interacts with other types. For instance misreporting may be a result of the narrator's insufficient knowledge or mistaken values, and therefore it may concur with misinterpreting or miscalculating. But of course, the narrator may be reliable in one way and unreliable in another ». (Shen, « Unreliability »).

<sup>104</sup> « Que ma confession ainsi soit de bonne foi : si je dis ce que ton ministre eut dans l'idée, que je le dise comme il se doit et (il faut, de fait, que j'y tache au mieux). Mais si je n'y arrive pas, que je dise du moins ce que ta Vérité aura, par ses mots à lui, voulu me dire, elle qui, à lui aussi, a dit ce qu'elle a voulu ! » (Saint Augustin, Livre, XII – 32 (43), 363).

event, the memory of the event and the writing of the memory of the moment » (King 36). La faute la plus récurrente est de croire qu'il est possible, au travers des deux dernières étapes, de reconstituer la réalité de la première. C'est l'attitude du lecteur, ou du public plus généralement, de croire pouvoir reconstituer la réalité des faits ; alors que l'auteur ne cherche pas à dire la vérité, mais il s'implique dans une investigation où le sujet créateur est l'objet de sa propre investigation. King, en citant cette fois Freud, met encore l'accent non sur la réalité des événements mais sur le but ultime de la reminiscence : « narrative truth, order and sequence do not much signify in the eliciting of a life history, for it must remain the same story in the end, that is the individual account of how she got to be the way she is » (King 58). Ainsi quand nous lisons les récits de Behan nous ne nous interrogeons pas sur la vérité des faits mais sur la manière dont l'histoire est devenue telle que nous la lisons.

Observons, avec l'aide d'O'Connor, un événement en particulier narré dans *Confessions*. Behan raconte la journée de commémoration des martyrs de la rébellion de Pâques 1916 au cimetière de Glasnevin, le même cimetière où il est enseveli aujourd'hui. Il est avec d'autres camarades de l'IRA et ils chantent des chansons de rebelles. Ils s'aperçoivent ensuite qu'il y a des policiers. Trois de ses amis sont arrêtés et Behan raconte comment il se jette sur les policiers :

My stomach was trying to get rid of my dinner and a cold sweat broke out on me. All at once I threw off my overcoat and went to attack them with my fists.

'Come on, we'll fix this bloody shower,' I said to Cafferty.

Everyone was shouting and saying things and one big ugly-faced policeman going mad with the temper, and shouting himself to tell them to shut up, when all of a sudden somebody screamed, 'That man has a gun,' and I looked round and saw the steel glint of a revolver in one of the I.R.A. officer's hand and he was altogether hysterical.

'I'll use it, I'll use it,' he screamed.

Christ, said I in my own, why wasn't I back in Borstal or in Feltham Boys' prison, in solitary? At least I would be there in peace and on my own instead of here with my guts twisted up inside me.

As I snatched the revolver out of the officer's hand, the police opened fire. I didn't, and not until they opened fire did I fire back at them, still firing, Cafferty and I made a desperate run for it. (CIR 31-2)

Selon les témoignages recueillis par Ulick O'Connor, qui cite ce passage dans son *Brendan Behan* (O'Connor 66-7), les faits ne correspondent pas entièrement à la réalité.

Le récit de Ulick O'Connor, en effet, propose une version différente. Andy Nathan est suivi par la police qui l'aurait vu auparavant en train de recevoir un pistolet. A la sortie du cimetière les policiers attrapent Nathan qui leur résiste. Entretemps Lazarian Mangan saisit son arme mais reste bloqué sans savoir quoi faire. C'est à ce moment que Brendan arrive en criant « shoot the bastards », puis il prend le revolver de son camarade et tire sur le détective Hanrahan arrivé sur les lieux avec le détective Kirwan. Selon le témoignage Brendan Behan aurait tiré trois fois sur les détectives avant de s'enfuir avec Dick Flaherty. C'est au moment où il s'échappe que Hanrahan répond aux coups de feu, mais il ne tire qu'une fois car Behan s'enfuit en passant près d'une femme avec ses deux enfants qui sont en train de traverser la rue. Le témoignage est construit à partir des rapports des deux policiers et d'autres témoins dont certains officiers de l'IRA qui participaient à la commémoration le même jour.

En somme, les deux récits diffèrent sur certains détails comme le fait que Behan répond au feu de la police alors que les témoins affirment le contraire. D'ailleurs, dans *Confessions of an Irish Rebel*, Behan met l'accent sur le fait que c'est la police qui a commencé à tirer « I didn't, and not until they opened fire did I fire back at them ». Avec l'inversion, Behan attire l'attention sur cette phrase, où il nie à deux reprises – « didn't » et « not ». Selon ce que nous venons d'exposer, il y a deux interprétations. L'une est que l'auteur déforme l'événement de façon volontaire. On pourrait alors supposer que le regret le pousse à alléger son péché. Il arrive à tout le monde de confesser quelque chose en déformant les faits afin de justifier un acte dont il n'est pas fier. De plus, si nous nous fions à ce que Behan déclare plus tard, cela pourrait expliquer la déformation du fait. « I am not a killer<sup>105</sup> » dit Behan. Or, s'il avait avoué qu'il avait tiré le premier nous ne pourrions pas le croire quand il dit qu'il n'est pas un tueur.

La deuxième interprétation est liée à ce que nous venons d'affirmer en citant King, c'est-à-dire que la répétition d'un souvenir peut le changer, dans le sens de l'enjoliver ou de le modeler, d'autant plus que le récit se fait inévitablement via le langage qui, à chaque fois, interprète et traduit l'image en mots. Il est nécessaire ici de souligner par anticipation l'importance du rôle de conteur, que nous développerons plus tard. Sa vie et sa propre expérience sont pour Behan un conte qu'il répète sans cesse jusqu'à qu'il devienne stéréotypé puisque enjolivé par le langage.

En pensant à Behan, nous ne pouvons pas sous-estimer ses compétences de conteur. Il prenait du plaisir à raconter. Nous pouvons alors supposer que cet épisode a été raconté plusieurs

---

<sup>105</sup> « I would like to forget for I am not a killer myself and if I did kill I only killed in war and I am very sorry for this » (CIR 40).

fois. Ainsi le récit de ce souvenir est une cristallisation. Par exemple, nous pouvons supposer que des détails comme les dialogues ont été modifiés suite à la narration répétée de l'événement. Pour qu'il reste dans la mémoire, un souvenir doit être stéréotypé, mais surtout exagéré. Le langage permet cela grâce aux figures de style et notamment à l'emphase et à l'hypotypose qui renforcent et animent une idée ou une description et frappent ainsi l'imagination du lecteur. On remarque par exemple dans ce passage la phrase « I saw the steel glint of a revolver ». Le langage permet ici d'étayer le souvenir et il aide à créer une image mentale. Il est sans doute plus facile de visualiser le revolver si on s'imagine le métal du revolver briller au soleil. Les images, nous l'avons dit, assistent la mémoire, elles sont un atout du conteur. Elles sont la matière du souvenir mais elles sont aussi créées par le langage afin de faciliter le recouvrement<sup>106</sup>.

Il serait possible de conclure en affirmant que si la littérature est fiction, l'autobiographie et plus en général l'auto-diégèse n'est pas exclue du monde de la fiction, d'autant plus que la mémoire, dont nous venons de dire qu'elle est aussi imagination, participe au procédé de création littéraire.

Literature, and fiction in particular, is no place for truth. In fiction, lies, truth, or even mistakes are hard to distinguish. Although autobiography cannot be described as pure fiction only, no doubt it shares many of fiction's tricks and techniques. A fictional statement can never be absolutely true due to the fictionality of fiction, whereas the degree of truth in an autobiographical statement depends on it being true, false, or incomplete in the first place. In other words, in autobiography the writer can lie and just be believed as if he were sincere all the same. The whole idea of an absolute truth in fiction, as well as in autobiographical writing, is then suspect, and this is even truer when jokes and irony are involved.

Yet there are truths we just feel to be true, and this has more to do with our own perception of what may be true, rather than with the willingness of the writer/speaker to disclose anything of his own private life and experience<sup>107</sup>.

La recherche de vérité réside plutôt dans l'attente du lecteur que dans l'intention de l'auteur de dire une vérité. Mais il y a tout de même une vérité. Ce n'est pas le fait qui est vrai, mais la quête de l'auteur. Prenons par exemple les mots de *Confessions of an Irish Rebel* : « and in this instance I cannot tell lies » (CIR 101). Ces paroles, qui achèvent la deuxième partie

<sup>106</sup> Nous choisissons ici le terme de recouvrement car il implique le fait de rentrer en possession de quelque chose de perdu, que l'on n'avait plus. Cela suggère et souligne l'action de récupérer quelque chose : le passé par exemple.

<sup>107</sup> Enrico Terrinoni, « Humor in the Prison: Brendan Behan Confesses », dans *Epiphany Online Journal of the Faculty of Arts and Social Sciences International University of Sarajevo* (ISSN 1840-3719 / Volume 1 / 1 Fall 2008, 72).

des *Confessions*, nous ramènent à la notion et au procédé de la confession. La confession est liée à l'idée d'une vérité personnelle qui doit être révélée. Nous ne parlons pas forcément de la vérité des faits. La plupart du temps le seul interlocuteur est le prêtre. Dans la confession littéraire, il pourrait s'agir du lecteur, de l'auditeur, ou d'une personne en particulier à laquelle l'œuvre est supposée être dédiée. L'autre est présent et nous nous en rendons compte car les formules qui l'évoquent sont nombreuses. Dans le cas de Behan et des « talk books » il faut aussi considérer la présence de Rae Jeffs en plus de celle d'un auditeur imaginaire.

Regardons par exemple la phrase qui conclut la confession de Behan. Les dernières lignes sont dédiées à sa femme Beatrice. Les derniers moments de la narration concernent le mariage. Behan parle de l'église (Church of the Sacred Heart), il donne la date, le mercredi 15 février 1955, et il termine avec la phrase : « I have been faithful to thee after my fashion » (CIR 259). On pourrait se fier à cette phrase et considérer la possibilité que Behan cherche effectivement ici à être sincère. Le doute s'installe vite si on connaît un peu la vie de l'auteur. Nous savons, grâce aux ouvrages dédiés à Behan, comme celui de Rae Jeffs ou celui de Ulick O'Connor, que Behan n'a pas toujours été fidèle à sa femme Beatrice. Dans un article paru dans *The Independent*, un journaliste révèle aussi que Behan aurait eu une liaison avec celle qui deviendra plus tard la belle-fille de l'écrivain Ernest Hemingway. Une fille serait née de cette relation. Ulick O'Connor a été interviewé à cet égard et il confirme avoir été au courant mais avoir volontairement omis ce détail dans son ouvrage<sup>108</sup>.

Nous avons cité cet épisode pour prouver que si un lecteur s'intéresse à la vie de l'auteur, il peut vérifier en partie la fiabilité de ses récits. Nous avons la sensation que cette phrase s'adresse bel et bien à Beatrice Behan et nous sommes donc amenés à penser qu'il s'agit d'un mensonge. Cependant, Behan est sincère quand il dit qu'il a été fidèle « à sa manière », car cela implique qu'il a été fidèle à sa conception de la fidélité, et cela nous ne pouvons pas le prouver par des faits. Maintenant, si nous supposons que la confession est réelle, et si nous tenons compte de l'éducation religieuse de Behan, nous savons qu'il n'y a qu'une façon d'être fidèle et c'est la monogamie. Cela nous pousse donc à nous éloigner de la conception de la confession chrétienne

---

<sup>108</sup> « Mother of Behan's son became a Hemingway wife », *The Independent* February 14 2010, ([en ligne]: <[www.independent.ie/opinion/analysis/mother-of-behans-son-who-became-a-hemingway-wife-62831.html](http://www.independent.ie/opinion/analysis/mother-of-behans-son-who-became-a-hemingway-wife-62831.html)>).

« In *Running with the Bulls*, Valerie gives an account of her relationship with Brendan Behan, by whom she had a son in New York in 1962. At the time my biography of Brendan Behan was published (1970), I had known that Brendan was the father of Valerie's child. I didn't, however, refer to this in the book as I thought it might affect the position of the boy as he was growing up. Five years later Valerie married Dr Gregory Hemingway, Ernest's son. Later Valerie's son Brendan would go to Clongowes where he turned out to be an outstanding swimmer and a popular boy in the school ».

et à nous tourner encore vers une confession à soi-même, permettant de retrouver un équilibre entre les « je » différents et le « moi ». A côté de nos suppositions, nous ne pouvons pas négliger le fait que cette phrase est une citation. Il s'agit en effet d'un vers du poème de Dawson *Non sum qualis eram bonae sub regno Cynarae*<sup>109</sup>. Le titre du poème est tiré d'un vers d'Horace, où le poète latin déclare ne plus être l'homme qu'il était lorsque Cynarae habitait son cœur. Dans le poème de Dawson il y a en effet trahison, comme on peut le voir en lisant le deux premiers vers : « Last night, ah, yesternight, betwixt her lips and mine / There fell thy shadow, Cynara! » ou bien au début de la deuxième strophe : « All night upon mine heart I felt her warm heart beat, / Night-long within mine arms in love and sleep she lay ». Donc il est sûr qu'en citant ce poème, Behan confesse sa trahison et sa manière d'être fidèle, ainsi que son amour pour sa femme.

En poussant plus loin l'interprétation nous pourrions aussi supposer que la citation du poème de Dawson n'est pas seulement une déclaration d'amour à Béatrice, mais aussi une façon de terminer sa confession, qui, comme nous l'avons présumé, ne doit pas être considérée, ou en tout cas pas seulement, dans son acception chrétienne, mais aussi du point de vue plus intime d'un « moi » qui cherche sa vérité. Ainsi la déclaration « je ne suis plus l'homme que j'étais » pourrait être lue comme la fin d'un parcours. Behan est un homme malade au moment où il dicte ses confessions qui sonnent donc comme une épitaphe. Comme le dit Brannigan en citant Wordsworth, « Epitaphs personate the dead and represent him as speaking from his own tombstone » (Brannigan 153). L'épitaphe n'est pas qu'un hommage au mort, mais c'est aussi une façon de préserver sa mémoire. Il est « la prolongation fictionnelle de la vie, la tentative de retenir la présence vocale et spéciale<sup>110</sup> ». Behan est conscient de son déclin physique et parle comme un mort de sa tombe pour préserver sa mémoire. Si l'épitaphe est ce qui reste, ces dernières lignes sont aussi ce qui doit rester de Behan et c'est en quelque sorte un hymne à la mémoire. C'est ainsi que nous l'entendons en relation avec le poème de Dawson et les premiers vers de la troisième strophe : « I forgot much Cynara ! Gone with the wind, / Flung roses, roses riotously with the throng, / Dancing, to put thy pale, lost lilies out of mind ». Ces vers mettent en relation les aventures passionnées du poète avec l'amour plus pur envers la jeune fille dont Dawson aurait été amoureux. Les roses, symbole de beauté et de passion, s'opposent aux fleurs de lys qui, au contraire, symbolisent un amour pur, sublime, et aussi une innocence virginale. Mais si nous essayons de lire ces vers par rapport à Behan, nous sommes amenée à les interpréter de manière différente. Si nous acceptons, d'une part, de les voir comme une déclaration d'amour

---

<sup>109</sup> Annexe IV.

<sup>110</sup> « The fictional prolongation of life, the attempt to retain vocal and special presence » (Brannigan 154).

éternel à sa femme, nous suggérons, de l'autre, de les mettre en relation avec d'autres passages des confessions et de les considérer comme la volonté de faire triompher la pureté retrouvée de l'homme mûr sur les aventures du jeune passionné. Souvent dans la narration Behan exprime le regret d'avoir cru ou fait quelque chose<sup>111</sup>. « Flung roses, roses riotously with the throng, / Dancing, to put thy pale lilies out of mind » sont des vers qui expriment la violence des sentiments opposés : la passion qui a guidé ses actes contre une pureté de la réflexion *a fortiori* vécue comme une tentative de revenir à un état d'innocence « virginal » symbolisé par la fleur de lys. La violence du mouvement des roses, qui rappelle ici, non plus les actions mais le souvenir de ces actions, exprime la violence de la remontée des souvenirs. La mémoire est célébrée par le premier vers « I have forgot much » et par le mot « throng », qui indique un ensemble en général et qu'on utilise par exemple dans l'expression « a throng of memories ». Cela nous pousse donc aussi à interpréter ces lignes comme se référant aux souvenirs qui s'accumulent et tournent dans l'esprit d'un homme qui se prépare au dernier voyage « flung roses, roses riotously with the throng, dancing ». Ces souvenirs incarnés par la rose, symbole de passion, sont donc en opposition avec les fleurs de lys, qui pourraient représenter le retour à un état presque virginal, ceci étant le but de la quête. Cela nous ramène aussi à l'image de la mémoire dans le poème de Behan, « Repentance » : « That will be the time when my mind's tormented / With thoughts that crawl behind my eyes, / Following exhausted the glow of memory / Which lights the deeds of my life as they rise; calling my sins like an army sergeant, / Mounting a guard against my prayer; don't even abandon me mother Mary; / Without your grace as a shield to wear. » Si on confronte les deux poèmes, on peut voir les similitudes entre les roses (les amours passionnés de Dawson et, suggérons-nous, les passions de Behan) qui sont les éléments qui rappellent le sens du mouvement, parfois désordonné (« flung roses » « roses riotously » et « dancing »), et les souvenirs de Behan (« thoughts that crawl »). Dans le poème de Dawson, le verbe « fling » indique en effet un mouvement intense, vivace. De même l'adverbe « riotously » suggère, outre une couleur vive qui pourrait évoquer le rouge des roses, un mouvement désordonné et non contrôlé. Dans « Repentance », c'est le verbe « crawl » qui indique le mouvement, cette fois plus lent. La comparaison entre les deux poèmes nous laisse aussi supposer que la fleur-de-lys du poème de Dawson aurait pu être interprétée par Behan comme la recherche d'une unité que les passions empêchent de trouver « to put thy pale, lost lilies out of mind » et en même temps elle évoque la lumière. La candeur de la fleur de lys est

<sup>111</sup> Nous pouvons trouver par exemple dans *Confessions of an Irish Rebel* plusieurs regrets de Behan. Nous avons déjà cité le passage où il dit de ne pas être un meurtrier, « I am not a Killer myself [...] and if I did kill I killed in war and I am very sorry for it. I wish, I very sincerely wish that I could be heard saying this because it is not any boast » (40), ou encore « I regret to say I favoured capital punishment [...] I am not very proud of it today » (78).



comparée à la lueur de la mémoire. De plus, l'invocation à la Vierge Marie dans le poème de Behan nous ramène aussi à la fleur de lys de *Non sum qualis eram bonae sub regnum Cynare*, qui a été longtemps associée à la figure de Marie. La citation du poème de Dawson, que nous avons interprété ici comme une épitaphe, indique donc le désir de Behan de préserver sa mémoire, chez un individu en quête d'identité, via la mémoire qui pourrait lui apporter une paix intérieure.

La citation du poème de Dawson nous a amenée non pas à interpréter ces lignes littéralement pour prouver la non-fiabilité de l'auteur, mais à comprendre ce qu'une déclaration à première vue inexacte de l'auteur pourrait cacher de fiable. Pour ramener la réflexion au concept de fiabilité de l'auteur nous nous sommes appuyée sur une autre citation que nous retrouvons dans le premier chapitre de *Confessions of an Irish Rebel*. Behan vient de rentrer en Irlande après son expérience à Borstal et il découvre que son amie Maureen, dont il est amoureux<sup>112</sup>, est en train de mourir. Quand il la laisse à l'hôpital, après l'avoir vue pour la dernière fois, la douleur et la rencontre avec la mort dans un corps si jeune, comme celui de Maureen le bouleversent : « I reflected sadly on the words of Shakespeare, a very great Englishman, who said: 'Play the man.' He didn't say 'be a man', he only said 'play the man' » (CIR 27). Behan continue deux lignes plus loin : « I tried to 'play the man', for I could not be one ». Certes, la première tentation est de rapprocher la notion de « man » de celle de courage. En même temps il est impossible de ne pas considérer la citation de Shakespeare. Dans *As You Like It*, Shakespeare exprime la notion de « Totus mundus agit histrionem ». Le monde est un théâtre, et nous ne sommes que des acteurs. Il s'agit de l'acte II, scène VI, lorsque Jaques répond à l'observation du Duke Senior :

DUKE SEN. Thou seest, we are not all alone unhappy:

This wide and universal theatre

Presents more woeful pageants than the scene

Wherein we play in.

JAQUES. All the world's a stage,

And all the men and women merely players.

They have their exit and their entrances,

And one man in his time plays many parts<sup>113</sup>.

Telle est la signification que Behan semble donner aux mots de Shakespeare. Il y a des moments où le personnage ne peut pas agir comme un homme, alors il se contente de jouer le rôle

<sup>112</sup> « I was in the presence of death, and in one so young, with whom I was in love » (CIR 26).

<sup>113</sup> William Shakespeare, *Come vi piace* (Milano : BUR, 2001, 98).

d'homme. Outre la référence théâtrale du verbe « play » il faut considérer aussi l'autre acception du mot anglais qui ramène à l'activité infantile de jouer, à l'amusement et à l'imagination. Le jeu de l'enfant, si on suit Freud, est souvent fantasme. Comme le père de la psychanalyse l'écrit, le contraire du jeu c'est n'est pas le sérieux, mais la réalité<sup>114</sup>. En revenant à l'affirmation de Behan selon laquelle il joue l'homme on pourrait dire que le « je » qui joue est aussi le contraire de la réalité. Nous renvoyons ici à la similarité phonétique en français entre je et jeu. Le « je » du récit est un « jeu », il n'est donc pas réel mais fantasmé ou pour revenir à la fiction, modelé. Le jeu en français renvoie aussi au théâtre et à la représentation. Le « je » de la narration est donc une représentation, un sujet modelé et donc fictif. Freud dit aussi que le fantasme n'est pas une prérogative de l'enfant et que les adultes rêvent, sauf qu'ils ont souvent honte de leurs fantasmes. En mettant à nu le jeu du « je », l'auteur cherche peut-être à affirmer son fantasme, pas parce qu'il est réel (il ne pourrait pas l'être puisqu'il est jeu), mais parce que cette affirmation pourrait lui permettre paradoxalement de se connaître.

Pour conclure, si Behan fait vraiment appel à cette citation de Shakespeare, il faut aussi noter que le personnage de Jaques parle des différents rôles que l'homme joue pendant sa vie. Ceci nous ramènerait à ce que nous avons appelé « je » et « moi » sans explications. Le « je », ou pour mieux le dire, les « je », seraient donc les différents rôles que chaque individu est amené à jouer dans sa vie<sup>115</sup> – selon les phases d'âge décrites par Jaques ou plus généralement selon les situations - alors que le « moi » serait l'ensemble de ces « je », ou plus encore l'instance qui cherche à donner unité à ces « je ». Nous citerons à ce propos la définition que Jung donne du « moi » : « J'entends par Moi un complexe de représentations formant, pour moi-même le centre du champ conscientiel, et me paraissant posséder un haut degré de continuité et d'identité avec lui-même<sup>116</sup>. » Ce qui est intéressant dans cette citation est que Jung parle de représentations, ce qui nous renvoie aux images et aux rôles que l'action de la quête implique.

On pourrait approfondir cet aspect de l'œuvre entière de Behan en prenant appui sur une autre citation, cette fois tirée de l'autre récit auto-diégétique de Behan, *Borstal Boy*, qui est considéré comme la première partie de l'autobiographie. En page de garde, nous retrouvons un passage d'*Orlando* de Virginia Woolf.

---

<sup>114</sup> Sigmund Freud, « Le poète et l'activité de fantaisie », 1908, Pierre Cotet et François Robert (dir.) *Freud et la création littéraire* (Paris : Quadrige / PUF, 2010, 12).

<sup>115</sup> A ce propos nous rappelons aussi le mot « board » figurant dans "Repentance" et auquel nous avons donné le sens de scène. Cela nous pousse à interpréter le mourant du poème comme étant sur scène, acteur de son dernier spectacle, entouré des amis et de la famille, spectateurs de ce dernier drame.

<sup>116</sup> Gustave Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, (Paris : Folio Gallimard, 2008, 47).

...One crew of young watermen or postboys...roared and shouted the lewdest tavern songs, as if in bravado, and were dashed against a tree and sung with blasphemies on their lips. An old nobleman – for such his furred gown and golden chain of office proclaimed him – went down not far from where Orlando stood, calling vengeance upon the Irish rebels, who, he cried with his last breath, had plotted this devilry [...] (BB).

Le titre de l'ouvrage de Woolf est *Orlando : A Biography*. Comme l'autobiographie, la biographie est considérée comme une narration véritable de la vie d'une personne, pourtant il n'y a pas plus fictionnel et fantasmé dans le sens où il s'agit d'un monde irréel, qui n'existe pas dans la réalité. Orlando est un personnage fictif qui vit pendant des siècles, mais les références à des personnages réels sont nombreuses. On revient donc à l'opposition fictionnel-réel dont nous avons déjà parlé. De plus, cette citation peut aussi nous ramener au concept de convergence des « je » différents dans un récit unique. Non seulement parce qu'Orlando est une personne qui vit à des époques différentes, mais surtout en raison de la signification de cette citation comme épigraphe de *Borstal Boy*. Selon Brannigan, la citation suggère d'emblée le contexte « homosocial » qui caractérise la narration ainsi que la célébration de l'irrévérence et de la rébellion (Brannigan 140). Il s'agit du premier chapitre d'Orlando, dans lequel il assiste, sous son apparence d'homme, au dégel de la rivière qui cause la mort des jeunes bateliers et d'un noble. Nous ne pouvons pas sous-estimer une possible référence au contenu du roman qui décrit la ferveur républicaine de Behan, et raconte, sans la rendre trop explicite, sa relation homosexuelle avec Charlie. Toutefois, en pensant au roman de Virginia Woolf et à la façon dont l'auteur met en scène ce personnage aux multiples facettes – Orlando est d'ailleurs aussi une figure androgyne qui vit sous les apparences de différents personnages à différentes époques – nous sommes menée à considérer aussi une possible référence à cette mise en jeu du « moi » qui caractérise le récit autobiographique si nous le considérons comme quête personnelle. Cette multiplicité de personnages, en reprenant l'idée du Jacques de Shakespeare, nous suggère de lire le personnage de Woolf comme un acteur qui joue des rôles différents et qui porte donc différents masques. Le concept de masque nous ramène aussi à De Man et à sa vision de l'autobiographie comme défiguration<sup>117</sup>, selon le titre de son article. Elle est tentative d'enlever (de-) les masques (face) aux personnages (les « je »).

---

<sup>117</sup> De Man parle de « *defacement* » qui étymologiquement dérive de *des* (privation) et *face* (front, visage) et est communément utilisé pour indiquer la dégradation de quelque chose. En français l'on pourrait utiliser le mot défiguration qui contient la privation (de) et renvoie à la face humaine (figure) et en même temps veut dire abîmer ou altérer la façade.

Jeu et fiction font partie de l'écriture auto-diégétique, même si nous ne pouvons pas parler d'une littérature de fiction. Nous avons vu que le « moi » qui est derrière ce récit est une unité fragmentée, un acteur qui joue plusieurs rôles à la fois. Le jeu nous conduit aussi, en suivant Freud, au fantasme donc à l'imagination et au rêve, dont nous avons dit qu'ils ne sont pas exclus de la mémoire : « compléter un souvenir par des détails plus personnels ne consiste pas du tout à juxtaposer mécaniquement des souvenirs à ce souvenir, mais à se transporter sur un plan de conscience plus étendu, à s'éloigner de l'action dans la direction du rêve. Localiser un souvenir ne consiste pas davantage à l'insérer mécaniquement entre d'autres souvenirs, mais à décrire, par une expansion croissante de la mémoire dans son intégralité, un cercle assez large pour que ce détail du passé y figure » (Bergson 272). Nous retiendrons de cette citation de Bergson deux aspects en particulier qui nous intéressent. D'un côté, le facteur rêve et de l'autre l'expansion de la mémoire. Le rêve nous permet de comprendre qu'une autobiographie n'est pas, ou pas seulement, récit de la réalité, mais qu'elle mélange réalité et fantasme puisque son but ultime est la connaissance et le fantasme, ou le jeu, participe au parcours de connaissance. Quant à l'expansion de la mémoire, ce concept nous ramène à l'étendue, dont nous avons parlé dans le premier chapitre pour définir l'autobiographie d'un point de vue temporel. De même que l'autobiographie, la mémoire ne peut pas se réduire à des phases délimitées. Nous pourrions avancer que l'imagination est l'élément qui essaie de trouver le lien entre ces phases différentes et de créer l'unité qu'elle recherche. En effet, si on se fonde sur la différence bergsonienne entre la mémoire qui rejoue le passé dans le présent, ou « mémoire habitude », et la mémoire qui imagine, ou « mémoire pure », un élément les distingue l'une de l'autre : la conscience du passé. La mémoire qui agit n'a pas conscience du passé, contrairement à la mémoire qui imagine. De plus, pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir faire abstraction du présent, il faut vouloir rêver. Ainsi, en comparant autobiographie et mémoire, nous avons l'impression que leur rapport n'est pas hiérarchique, mais qu'il s'agit de la même chose. Pourtant, après avoir distingué au moins deux types de mémoire différents, et en ayant conscience des difficultés qui se posent quand on essaie de définir la mémoire, d'un point de vue biologique, linguistique, philosophique, psychologique, nous ne pouvons pas affirmer que la mémoire est l'autobiographie. Nous nous limiterons pour le moment à délimiter notre champ d'investigation et parlerons plutôt d'une mémoire autobiographique. Certes, nous avons emprunté beaucoup à d'autres disciplines et nous emprunterons encore, mais quand nous parlerons des formes de mémoire, ou de poétique de la mémoire, nous nous bornerons aux aspects approfondis ici.

#### **1.3.4. La mémoire-recherche.**

En introduisant les concepts de l'autobiographie investigatrice et de la mémoire, nous avons affirmé qu'à côté d'une première fonction de la « mémoire pure » que nous avons vu sous ses facettes diverses d'image, de perception, et d'imagination il faut prendre aussi en considération un autre aspect de cette faculté de l'esprit comme nous l'avons dit, en citant Benjamin et son expression de « fouiller dans le passé ». A ce propos, il faut également tenir compte de l'opposition entre *mnēmē* et *anamnēsis*.

La mémoire indique de façon récurrente l'émergence d'un souvenir sous forme d'image – *eikon* – d'une chose passée. Cette « apparition » pourrait être suscitée par un stimulus externe. Comme on l'expliquait dans le cas des trois chansons, un thème peut en inspirer un autre, de même un mot s'inscrivant dans un champ sémantique en particulier fera surgir plus facilement le souvenir d'un autre mot appartenant à la même famille. En reprenant notre exemple du vase nous pouvons aussi affirmer que ce mot peut susciter des images différentes selon la connaissance et l'expérience de chacun et suggérer donc des représentations différentes selon la personne. En effet, si pour un tel l'image du vase est celle d'un conteneur rouge de forme circulaire, pour un tel autre il peut être vert et de forme rectangulaire. Cet exemple très simple nous rappelle que bien qu'il y ait un certain degré de liberté dans le choix des souvenirs et des images-souvenirs, un individu est tout de même contraint dans son acte de mémoire par son expérience personnelle. Nous essayons ici, non pas d'expliquer le fonctionnement de la mémoire, mais de rappeler de quelle fonction nous tentons de distinguer ce type de mémoire. Si, donc, on a d'un côté la mémoire qui imagine, quel serait son autre fonctionnement ? Et pour quelle raison serait-il étroitement lié à l'autobiographie ?

Pour élucider ce point, il faut revenir en arrière sur l'opposition exprimée par Aristote entre *mnēmē* et *anamnēsis*. Pour Aristote la réminiscence est ce qui distingue l'homme des autres animaux. La mémoire étant une faculté mécanique que des animaux peuvent aussi avoir, elle diffère de la réminiscence car elle manque de volonté. *Mnēmē* et *anamnēsis* sont les deux volets de la mémoire, d'un côté le rappel, le souvenir naissant presque de façon involontaire ou passive que nous avons voulu exprimer avec l'exemple du mot vase ; de l'autre le travail de la mémoire, un travail laborieux de recherche du passé ou de fouilles dans le passé comme l'entendait

Benjamin. L'image des fouilles montre justement la difficulté de ce procédé d'exhumation du passé entre recherche assidue et mystère. Comme l'archéologue, l'individu qui se lance dans une recherche du passé n'est pas sûr de ce qu'il va trouver, il peut seulement le supposer. Nous avons suggéré que l'écriture autobiographique, puisque c'est une image du « moi », cherche justement à dévoiler l'objet de la recherche : le « moi unique ». Dans la recherche mémorielle l'individu est face à soi-même comme l'expliquait Augustin : « je ne voulais pas me regarder et tu me prenais pour me mettre en face de moi » (Saint Augustin Livre VIII – 6(15), 204). L'écriture, et plus exactement la confession, pour Augustin, est en effet cette recherche du « moi » guidée par le Verbe divin et c'est ainsi que nous l'avons pensée pour Behan. Si l'œuvre de Behan est une œuvre de mémoire, dans le sens de recouvrement semi-involontaire, elle est aussi et surtout un travail de fouille, de recherche. Ce que nous voulons expliquer ici est que la mémoire a deux formes, une complètement involontaire, la « mémoire habitude » de Bergson et une volontaire, la « mémoire pure ». Cette dernière correspond à première vue à un degré différent de volonté. Le souvenir d'une chanson causé par celle qui la précède ou par une phrase prononcée n'est, paraît-il, pas complètement volontaire. Nous l'avons vu, il y a d'autres facteurs qui entrent en jeu, les champs sémantiques, l'imaginaire, les rimes. Si nous mettons l'accent sur cette différence ce n'est pas pour mettre en avant un type de mémoire aux dépens de l'autre. Les deux paraissent nécessaires dans le travail autobiographique. Cependant les deux n'occupent pas le même niveau et elles n'ont pas le même rôle. L'une, moins volontaire, à laquelle nous ferons référence avec le terme grec *mnēmē*, est cette faculté que nous avons essayé de décrire dans les chapitres précédents et qui permet à l'individu le recouvrement du passé. L'autre, l'*anamnēsis* a, au contraire, plus de choses en commun avec l'autobiographie même, notamment son degré de volition. Essayons d'illustrer ce qui nous pousse à affirmer cela.

Mettons d'abord de côté la première fonction de la « mémoire pure », qui est semi-volontaire. L'autre au contraire est une recherche volontaire dans le passé comme Aristote l'expliquait aussi dans son *De la mémoire et de la réminiscence*. « Celui qui a une réminiscence fait ce raisonnement qu'auparavant il a vu ou entendu quelque chose ou éprouvé des impressions, et c'est comme une espèce de recherche. Mais cela n'arrive naturellement qu'aux seuls êtres qui possèdent la faculté de vouloir, car la volition est une espèce de raisonnement<sup>118</sup> ».

---

<sup>118</sup> Aristote, « De la mémoire et de la réminiscence », *Petits traités d'histoire naturelle*, 1953, (Paris : Société Édition Les Belles Lettres, 1965, 62).

Walter Benjamin considérait le passé comme un terrain à fouiller pour retrouver des vestiges. Qu'est-ce qu'on appelle vestige dans le domaine du passé personnel ? Il s'agit des fragments de ce « moi » auquel un individu quelconque cherche à donner une unité avec pour but final de le rendre unique. Ce « moi unique » n'est rien d'autre que la connaissance, ou comme Augustin l'appelait : la vérité. « De fait, je suis, je connais, je veux. Je suis un être qui connaît et qui veut : je connais que je suis et que je veux ; je veux être et connaître » (Saint Augustin Livre XIII – 12(13), 375). Mais comme Augustin qui cherche la vérité est conscient de l'impossibilité d'atteindre cette vérité – en effet si Dieu est vérité l'homme ne peut pas être comme Dieu tout en étant son image – l'auteur autobiographe cherche sa vérité tout en étant conscient qu'il ne l'atteindra pas. Le verbe de Dieu qui est vérité n'est pas compréhensible par tous de la même façon. Ainsi Augustin s'interroge-t-il en pensant à Moïse qui l'a reçu. Que voulait-il dire par « ciel et terre » ? La vérité d'Augustin est un choix : « laisse moi confesser à ta gloire en termes plus brefs et choisir cela seul que tu m'auras, toi, soufflé de vrai. Que ma confession soit ainsi de bonne foi : si je dis ce que ton ministre eut dans l'idée, que je le dise comme il se doit et (il faut de fait, que j'y tâche) au mieux. Mais si je n'y arrive pas, que je dise du moins ce que ta Vérité aura, par ses mots à lui, voulu me dire, elle qui à lui aussi, a dit ce qu'elle a voulu » (Saint Augustin Livre XII – 32(43), 363). Augustin sait que la vérité de celui qui écrit est peut-être incompréhensible à celui qui lit, mais il montre aussi les limites du langage humain qui ne fait que dire ce que le Verbe lui a révélé. Le verbe de Dieu est vérité, mais le langage de Moïse n'est qu'une représentation, sous forme de langage, de cette vérité, donc ce n'est pas la vérité même. De plus comment le langage humain peut-il reproduire le Verbe divin ? En écrivant la volonté de Dieu, Moïse a été guidé par Son Verbe qui est « Vérité » mais son œuvre à lui n'est pas vérité puisqu'elle est interprétation de ce Verbe. Interprétation car le Verbe est supposé être quelque chose de différent par rapport à un langage. Il peut être dépouillé de signes et symboles, et c'est l'homme qui les crée pour essayer de le reproduire.

Pour revenir à notre cas, l'auteur qui, au travers de la création, essaie de trouver le « moi unique » est dans l'impossibilité de le faire dès le début, car même s'il le comprenait, le fait de le communiquer fait que sa vérité se détruit. Si nous reprenons les formules que nous avons citées plus haut, nous pouvons supposer que des déclarations telles que « In this instance I cannot tell lies », « these are indeed confessions » et « I have been faithful », ne sont pas que des techniques narratives voulant attirer l'attention du lecteur. Si elles ne peuvent pas nous convaincre de la vérité, elles sont tout de même la trace de la quête personnelle. Le but de la création littéraire qui vise à la vérité est donc la recherche et non la vérité même. La théorie de Paul De Man sur

l'autobiographie que nous avons vue plus haut montre sa valeur. L'autobiographie est image car elle ne peut pas être vérité puisqu'elle utilise le langage.

Pourquoi la mémoire entre-t-elle dans cette recherche de vérité ? Dans son acception d'*anamnēsis* la mémoire est exactement l'autobiographie comme nous l'avons définie, soit la quête. C'est une activité de l'esprit qui essaie d'aller fouiller pour trouver et ensuite remettre ensemble des fragments de vie pour constituer une unité. Sous le terme d'*anamnēsis* nous indiquons ainsi la mémoire en tant que recherche active du souvenir qui est arraché au passé. Arraché parce qu'il y a un vrai acte de force lorsqu'on va chercher un souvenir. C'est une lutte contre l'oubli. Souvent, le souvenir ne vient pas tout seul, mais il y a en amont un effort puissant : c'est en cherchant qu'on trouve. Comme le dit Aristote dans son traité « faire acte de réminiscence, c'est en effet posséder en soi en puissance la faculté motrice » (Aristote 1965, 59). Dans ce type de procédé, la volition est indispensable et, puisqu'il y a volition, il n'est pas possible de se souvenir à son insu. La réminiscence est donc la volonté d'aller chercher le passé. Ainsi l'*anamnēsis* est la mémoire consciente d'elle-même et volontaire. C'est en cela qu'elle adhère au procédé autobiographique. L'autobiographie est volontaire et elle croit à elle-même, elle ne peut pas exister à son insu.

Si nous avons distingué au moins deux types de mémoire, la mémoire fonction cérébrale avec ses différentes facettes et la mémoire recherche, ce n'était pas pour tenter d'établir des catégories différentes de mémoire pour pouvoir sélectionner celle qui nous intéresse, mais au contraire pour comprendre les différents aspects de cette faculté et tenter d'établir le lien avec l'autobiographie. Ce que nous voulons essayer de prouver avec cette étude, par rapport à nos hypothèses et au moins dans le cas de Brendan Behan, c'est que l'autobiographie et la mémoire n'ont pas un rapport hiérarchique, mais égalitaire.

Ce que nous avons appelé la « mémoire recherche » a en commun avec l'autobiographie l'investigation par l'individu de lui-même. Dans l'expérience de la reconstitution du « moi » autobiographie et mémoire sont parallèles et également indispensables. L'une n'est pas l'outil de l'autre mais ensemble elles permettent de faire l'expérience de la connaissance. Le but ultime étant la connaissance, l'autobiographie permet cela puisqu'elle est mémoire et la mémoire est perception donc connaissance. « Percevoir consiste à condenser des périodes énormes d'une existence infiniment diluée en quelques moments plus différenciés d'une vie plus intense, et à résumer ainsi une très longue histoire. Percevoir signifie immobiliser » (Bergson 233). Si l'autobiographie est mémoire, premièrement parce qu'elle utilise cette faculté de l'esprit, et



deuxièmement parce qu'elle cherche, alors elle est aussi perception (et donc connaissance) si on accepte que parmi les fonctions de la mémoire il y a celle d'évoquer toutes les perceptions passées analogues à une perception présente.

Nous avons parlé de la mémoire en distinguant deux formes, l'une involontaire et l'autre volontaire (ou semi-volontaire). Nous avons aussi parlé de cette dernière comme ayant deux degrés différents de volonté. En effet, nous avons supposé que dans la « mémoire pure » il y a un côté plus volontaire que l'autre. Nous avons dit qu'en tant qu'*anamnēsis*, cette faculté est autobiographie dans le sens de recherche d'unité du « moi ». Du côté de la *mnēmē*, nous devrions mettre la « mémoire habitude » de Bergson ainsi que cette facette de la mémoire pure qui est semi-volontaire. Il serait alors possible de confirmer que la mémoire recherche est autobiographie, et que la mémoire habitude et la « mémoire pure » semi-volontaire, tout en ayant pas un rapport égalitaire, participent activement à son action. Pourtant nous avons dit, que bien qu'influencé par l'éducation et la culture de l'individu, la mémoire semi-volontaire est tout de même un choix, et cette sélection « est l'effet d'un discernement qui annonce déjà l'esprit » (Bergson 264). L'autobiographie résulterait donc d'une coexistence des deux : elle se souvient, imagine et perçoit car elle recherche. Mais on peut aussi suggérer que la différence entre ces deux niveaux est réelle. Si on prend pour exemple une chanson récitée par cœur par Behan, ou la narration d'un moment passé en prison, pouvons-nous dire que ce sont les mêmes fonctions qui agissent ? La différence résiderait donc dans la transformation. Qu'entendons-nous par transformation ? C'est la transcription des images mentales qui nous viennent à l'esprit et qui se traduisent en langage. Si Behan chante une chanson, ce n'est pas la même implication que quand il nous raconte un épisode. La chanson a été apprise par cœur, et un mot peut faire surgir le souvenir, ou bien la situation peut lui inspirer des vers plutôt que d'autres, mais la chanson reste la même. Une chanson peut donc engendrer le souvenir d'un événement. Ou bien le contraire peut s'avérer : le souvenir d'un épisode peut faire surgir celui d'une chanson. Aller chercher un souvenir, l'imaginer, le cristalliser, le traduire en langage permet de créer des nouvelles images à partir desquelles d'autres souvenirs s'installent. Cela parce que, comme nous l'avons dit plus haut en citant Rubin, le langage permet de mettre en place des techniques mnémoniques comme les rimes ou le champ sémantique. Dans *Borstal Boy*, Behan raconte un jour où il va ramasser les feuilles tombées pendant tout l'hiver. Il vient d'arriver à Hollesley Bay après à peu près un an passé à Walton. La différence entre les deux endroits est flagrante. Behan laisse l'environnement clos et solitaire de la prison pour rejoindre un lieu plus humain et de partage. Ce qui frappe Behan à l'arrivée c'est le dortoir qui s'oppose à la cellule de la prison. Pendant le premier jour de

travail dans le jardin, il a le malheur de répondre de manière insolente à un travailleur qui lui donne des ordres dans le champ. Immédiatement il a peur d'être obligé de rentrer et de travailler à l'intérieur. Un gardien, Mr Sullivan, vient le voir et il sympathise avec Behan car il a des origines irlandaise : son père est originaire du Mayo, sa mère de Sligo, les deux étant situés dans la province du Connacht.

I was delighted to be left in the field and not brought in for giving the old bloke lip, and I dug on with a will taking in the air, and the sun, and smell of the fresh earth, and working like a Connachtman, as the saying has it. The sweat came from me, easy and freely, and I breathed with my stroke like a swimmer.

Then, on a turn of a sod, my fork uncovered a golden apple as hard and fresh as the day it fell there. I held it up and showed it to Mr. Sullivan in the next row and he smiled with his narrowed eyes and told me to go ahead and eat it.

I took a few hurried bites from it and, with the juice sharp on my tongue, put it back in my pocket, and got on with the work, with the morning well advanced and the springtime steaming off the trees and the grass.

By God you weren't that blind, Raftery, that you didn't get the smell and the feel of it:

Anois, teacht an Earraigh, beidh an la dul chun sineadh,  
is tar eis feile Bride, ardochaidh me mo sheol...

...Now in the springtime, the day's getting longer,  
On the feastday of Bridget, up my sail will go,  
Since my journeys decided, my step will get stronger,  
Till once more I stand in the plains of Mayo....<sup>119</sup> (BB 228)

Behan va chercher dans sa mémoire ce souvenir précis du moment de travail dans le verger de la maison de correction. C'est le premier moment de liberté et il repense au contraste avec le travail à Walton, la première prison où il avait été enfermé en attendant son jugement : « I liked it there

---

<sup>119</sup> Il s'agit de la traduction du poème gaélique *Cill Aodáin* d'Anthony Raftery (Antoine O'Raiifteiri) poète irlandais qui vécut entre le XVIIIe et XIXe siècle, et qui a été considéré comme le dernier barde. Raftery était aveugle depuis son enfance à cause de la variole. Aucun de ses poèmes n'a été écrit, mais des anthologies ont été publiées plus tard.

Now coming of the Spring  
the day will be lengthening,  
and after St. Bridget's Day  
I shall raise my sail.  
Since I put it into my head

I shall never stay put  
until I shall stand down  
in the center of County Mayo.

in the orchard. It was dark and dump, but not the dark or the gloom you'd have in the halls of Walton sewing those bloody mailbags. There were gleams of sun coming through the trees and it was sensible work, with a meaning to it » (BB 225-6). La recherche de ce souvenir, de cette réminiscence, ne peut pas se faire en réalité sans l'apport de la mémoire qui imagine et perçoit. Ce qui peut apparaître comme une simple association d'idées est en réalité un travail d'imagination. Si on suit ce qui a été dit à propos de la sourvenance des trois chansons dans *Brendan Behan's Island*, on pourrait affirmer ici que c'est surtout le mot « springtime » qui permet à Behan de se souvenir du poème de Raftery. Nous retrouvons le mot dans la narration de Behan « springtime steaming off the trees and the grass », et au début du poème « Now, in the springtime ». De plus l'origine du barde peut avoir aussi influencé l'association d'idée. Raftery était en effet natif de Mayo dans la province du Connacht. Dans le proverbe « working like a Connachtman », l'origine du poète revient aussi, ainsi que celle du gardien qui laisse Behan dans le champ au lieu de le faire rentrer pour le punir de son insolence. Cela prouverait donc que le choix d'une citation plutôt qu'une autre peut être dû à certains éléments présents dans la narration. L'autre aspect du poème, plus implicite peut-être, est le thème du voyage, ou d'un presque-exil, auquel Behan pourrait comparer sa situation. Le voyage que Raftery a décidé de faire, « since I put it into my head » va l'éloigner de sa terre. Mais il ne sera pas en paix jusqu'à ce qu'il retrouve le sol des plaines du comté de Mayo. Par rapport à cet aspect il est intéressant de comparer l'expérience de Behan avec le poème cité. Nous avons dit que le moment narré est celui où Behan retrouve un peu de liberté après l'expérience très marquante de Walton. A Hollesley Bay, Behan trouve une ambiance plus détendue et le fait de travailler à l'extérieur est perçu comme une semi-liberté : « it was tough at first, after being so long without exercise, I suppose, but after I began to sweat I worked more freely and could have gone to the front and nearer the top of my row, but I didn't like to go too far past Ken, for politeness sake » (BB 226). Enfin tous les sens de Behan sont ouverts à l'extérieur : la vue bien sûr, qu'on avait vu s'effacer dans les premières heures en prison, mais aussi les odeurs du printemps. Tout est sensation. De plus, Behan se trouve, suite à ce qu'il raconte, dans un verger de pommiers, qui pourrait aussi être un stimulus pour parler de Mayo, dont l'étymologie renvoie justement aux forêts. Le nom Mayo en gaélique signifie en effet « pleine du bois d'if ». Behan a fait l'expérience de la cécité – au moins symbolique – et apprécie maintenant l'importance des autres sens qui participent de la perception. L'exil de Raftery, dû au voyage (volontaire), est probablement vu par Behan comme son propre exil. D'ailleurs le voyage en bateau rappelle celui de Behan pour atteindre Liverpool où il veut commettre un attentat. La prison est aussi le lieu où il est privé d'une liberté qu'il redécouvre lors de la sortie au verger à Hollesley Bay.

Ce passage nous rappelle *The Song of Wandering Aengus* de Yeats et notamment ses vers : « And walk among long dappled grass, / And pluck till time and times are done / The silver apples of the moon, / The golden apples of the sun. » Et cela non seulement par le fait que Yeats s'est servi du personnage de Raftery dans sa poésie en en faisant le modèle du poète par excellence<sup>120</sup>, mais aussi parce qu'il avait des origines dans le Mayo. Le poème de Yeats parle de la condition humaine et de la recherche de quelque chose. Le personnage du poème de Yeats est toujours à la recherche d'une nouvelle chose, poussé par cette flamme (« because a fire was in my head ») jusqu'à qu'il trouve cette chose dans la vision d'une jeune femme qui l'appelle par son nom et qu'il cherche depuis. Cette pérégrination d'Aengus, considéré dans la mythologie celtique comme le dieu de l'amour, à la recherche de la fille qu'il aurait vue en rêve, pourrait en effet symboliser l'état de quête permanent qui caractérise l'homme. La pomme qui est, certes, symbole de l'amour - selon la mythologie grecque, Dionysos l'aurait créée pour l'offrir à Aphrodite - est aussi naturellement associée au péché originel. Elle est le fruit de l'arbre défendu, l'arbre qui ne faut pas toucher. Le péché originel constitue l'envie de connaissance de l'homme qui le pousse à la désobéissance et entraîne ainsi la colère de Dieu. De plus l'avancée de Behan dans le brouillard printanier du verger (« and the springtime steaming off the trees and the grass ») rappelle l'image de la fille qui s'estompe devant Aengus (« and faded to the brightening air »), ce qui suggère une errance vers la lumière qui est symbole de connaissance. Aengus, malgré la fatigue causée par les années d'errance (« though I am old with wandering ») à la recherche de l'objet de sa quête, promet de continuer cette recherche éternellement jour et nuit (« and pluck the silver apples of the moon, the golden apples of the sun »). Cette idée de l'errance est aussi exprimée par Raftery dans un de ses poèmes : « I am Rafter the poet / Full of hope and love / With eyes that have no light / With gentleness that has no misery / Going west upon my pilgrimage / By the light of my heart / Feeble and tired / to the end of my road » (O'Rourke – MacKillop 109).

Tout cela nous amène à reconnaître que certains éléments peuvent en appeler d'autres. Le souvenir du poème de Raftery n'est peut-être pas aussi involontaire puisqu'elle est chargée de tant de signification. Ce qui prouve que même ce qui semble être un semi-hasard, dû à une association d'idée, peut être aussi recherché et transformé que le souvenir arraché au passé.

---

<sup>120</sup> « Raftery was something of a cult figure for Hyde Yeats and Lady Gregory ». Maureen O'Rourke Murphy, James MacKillop, *An Irish Literature reader: poetry, prose, drama* (Syracuse New York : Syracuse University Press, 2006, 108).

L'épisode du verger nous rappelle également que tout en s'appuyant sur un fait qui s'est réellement passé, un souvenir peut être imaginé et transformé. Nous pouvons effectivement croire que Behan a vraiment travaillé dans le verger à son arrivé à Hollesley Bay à la fin de l'hiver. Il raconte en effet les sensations liées au printemps : « the springtime steaming off the trees and the grass ». Ce qui paraît improbable est le fait que Behan ramasse une pomme par terre : « as hard and as fresh as the day it fell there ». Cela est improbable, étant donné que la récolte des pommes se fait en automne lorsqu'elles tombent des arbres. Il est aussi improbable que la pomme en question ait résisté tout l'hiver et qu'elle soit toujours bonne. Nous nous rendons donc compte que l'épisode est ici fantasmé. L'histoire reste la même, celle de la première sortie et de la saveur de la liberté pour le jeune Behan qui vient de passer un an en prison. A ce propos, nous nous demandons aussi s'il n'y a pas des références à la scène du jardin de Milan des *Confessions* de Saint Augustin et du célèbre « tolle lege<sup>121</sup> ». Contrairement à ce qui a été dit par rapport à l'influence de Yeats, ne pouvant pas affirmer avec certitude que Behan ait lu Augustin – cela ne figure ni dans son autobiographie ni dans les biographies comme c'est le cas pour de nombreuses lectures<sup>122</sup> – cette hypothèse reste difficile à prouver. Mais nous distinguons des aspects intéressants en comparant ces deux situations. St. Augustin se trouve dans le jardin de la maison où il est hébergé à Milan. Dans cette ville il a écouté les discours de St Ambroise, qu'il admirait particulièrement. Sa mère, en fin de vie, lui confesse le désir de savoir son fils enfin converti à la religion, mais Augustin est toujours dans le doute. Il raconte qu'il est en larmes, sous un figuier, inquiet et désespéré de ne pas savoir faire un choix entre le monde matériel et Dieu. C'est la voix d'enfant qu'il entend qui le pousse à ouvrir le « livre<sup>123</sup> » et à lire le passage qui lui fera voir clair dans ses sentiments. St Paul lui dit : « Marchons honnêtement comme en plein jour, loin des excès et de l'ivrognerie, de la luxure et de l'impudicité, des querelles et des jalousies<sup>124</sup> ». Ceci est le début de sa conversion, il abandonne la vie qu'il a menée jusque là pour se tourner vers Dieu.

<sup>121</sup> « Prends, lis ; prends, lis » (St Augustin, Livre VIII – 12 (28), 214).

<sup>122</sup> Dans plusieurs chapitres de son ouvrage O'Connor parle des lectures qui auraient influencé le travail de Behan. Il fait référence à Frank Harris, Somerset Maugham, C. E. Montague, D.H. Lawrence, Thomas Hardy, James Joyce, O'Casey, G. B. Shaw, Oscar Wilde (54), mais aussi Tolstoy (163), Flann O'Brien (170), Sheridan et Gogarty (179), et Proust (189).

<sup>123</sup> Il s'agit des « Epîtres de St. Paul » et notamment d'un passage de l'« Epître aux Romains ».

<sup>124</sup> Nous avons proposé une version en ligne pour le français tirée de *La Bible* trad. de Louis Segond, Nouveau Testament, "Les Epîtres de Paul", Rom. 13(13) (<<http://www.ebible.free.fr/livre.php?id=ro&chap=13>>).

Pour ce qui est des versions anglaises, nous en proposons deux. La première est : « Let us behave properly as in the day, not in carousing and drunkenness, not in sexual promiscuity and sensuality, not in strife and jealousy. », St. Paul, *Epistle to the Romans*, 13(13) ([en ligne] <<http://biblescripture.net/Romans.html>>). Quant à la version King James, le même passage est ainsi rendu : « Let us walk honestly, as in the day; not in rioting and

La scène du verger dans *Borstal Boy*, pourrait aussi marquer le moment d'une « conversion » pour Behan, un profond changement. L'ambiance de liberté et de solidarité qu'il trouve à Hollesley Bay, si différente de l'expérience à Walton, permet à Behan de transformer son républicanisme et sa haine envers les Anglais en quelque chose de plus réfléchi, qui se rapproche du socialisme. Mis à part l'épisode qui suit celui de la tentative d'évasion avec un autre détenu, fait qui est en quelque sorte anticipé par le fait de cueillir la pomme et de la manger (ce qui nous ramène au péché), le comportement de Behan à Hollesley Bay sera plus correct qu'à Walton où souvent on le voit en train de se disputer avec d'autres prisonniers ainsi qu'avec des gardiens. Dans la maison de correction Behan abandonne en partie l'attitude de révolte qu'il avait adoptée dès les premières lignes du roman et notamment avec sa déclaration<sup>125</sup>, et qu'il a gardée tout le long de son séjour à Walton en réponse à l'agressivité des autres prisonniers et des gardiens irlandais. L'attitude de ces derniers lui laisse justement beaucoup d'amertume. Il écrit : « Catholic warders were the worst. Irish Catholics worst of all. They showed their loyalty to the King and Empire by shouting at me and abusing me a bit more than the others » (BB 45-6). La solidarité qu'il attendait de ses compatriotes et qu'il n'a pas trouvée à Walton est au contraire présente à Hollesley Bay, avec la plupart des détenus, mais aussi avec des officiers. Cela nous ramène aux paroles de St. Paul qui invite Augustin à abandonner les excès de la jeunesse. Il en est de même pour Behan : « walk honestly, as in the day; not in rioting and drunkenness, not in chambering and wantonness, not in strife and envying ». Ce passage pourrait avoir encore plus de force si on considère que le souvenir du moment dans le verger est celui de l'homme qui écrit et qui va chercher ce souvenir précis, et le met en conformité avec ses émotions racontées. Si comme nous l'avons suggéré, la mémoire peut être recherche du passé afin de « fouiller » pour trouver, comme l'autobiographie vise à le faire, un « moi unique », elle travaille aussi, et ce passage tend à le prouver, avec les images, l'imagination et la perception.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que la mémoire qui se souvient est nécessaire pour l'autobiographie, mais l'autobiographie n'est pas mémoire dans ce sens. En effet, si cela était le cas, on devrait pouvoir parler d'autobiographie pour tout type de souvenir. L'autobiographie est la mémoire qui recherche et qui imagine, mais surtout la mémoire qui transcrit et qui se répète, et en se répétant se laisse enjoliver par le langage. Nous citerons encore St Augustin : « dans ma mémoire, les images du passé restent vivantes [...]. Elles m'assaillent : dépouillées de leur énergie pendant la veille, elles vont durant le sommeil, jusqu'à susciter non seulement la

---

drunkenness, not in chambering and wantonness, not in strife and envying.», *The Holy Bible, King James Version*, Romans, 13(13), ([en ligne] <[http://www.online-literature.com/bible/quick\\_jump.php](http://www.online-literature.com/bible/quick_jump.php)>).

<sup>125</sup> Voir BB 4-5.

délectation, mais aussi le consentement et la réplique exacte des faits. Puissance de l'image avec ses jeux trompeurs sur mon esprit et sur ma chair : des fausses visions m'amènent, quand je dors, où les vraies ne peuvent quand je veille. Je ne suis donc plus moi [...]. Aussi bien quelle différence du moi au moi, dans l'instant qui marque le passage de la veille au sommeil, ou le retour du sommeil à la veille ! Où est alors la raison ? » (St. Augustin Livre X – 29(40), 278)

Cette citation d'Augustin résume parfaitement ce que la mémoire est dans l'autobiographie. Elle est l'image et l'imagination, elle est perception, re-présentation d'une chose passée pour que je puisse en avoir conscience dans le présent. L'autobiographie est la tentative d'accepter le jeu (« je »), le fantasme, et ainsi de faire l'unité de ces images et de ces fantasmes. Avec le langage, un individu cherche le fil conducteur des fragments-images. La mémoire partage avec l'autobiographie encore deux choses essentielles : d'une part le refus de l'absence et par conséquent le besoin de laisser un souvenir, ou du moins une trace ; et, d'autre part, la nécessité de reconstruire le passé et d'atteindre une unité. Comme l'affirment Marc et Jean Yves Tadié « la mémoire est la fonction de notre cerveau qui constitue le lien entre ce que nous percevons du monde extérieur et ce que nous créons, ce que nous avons été et ce que nous sommes, et elle est indissociable de la pensée et de la personnalité » (Tadié 62) car dans ce sens elle est intimement liée à l'autobiographie et à la création. Pour les deux chercheurs, l'autobiographie est la forme artistique de la mémoire, et aussi le récit qui permet de combler les vides laissés dans l'acte de remémoration des souvenirs, qui ne peut se faire que de manière fragmentaire. Dans l'autobiographie, nous enseignent encore les frères Tadié, il s'agit de « rétablir une connexion », de « réunir tous les éléments existants pour les rassembler d'une façon nouvelle » (Tadié 302) et la mémoire est « le filtre qui laisse dans l'esprit de l'artiste ce qui sert à sa création » (Tadié 304). Par conséquent le « remplissage » du vide laissé par la mémoire ne peut être qu'invention, récit. Ecrire une autobiographie c'est aussi écrire une histoire et, à partir de ce principe, nous pensons que nous ne pouvons pas aborder une étude de l'œuvre de Behan sans considérer son rapport au conte et à l'activité de conteur. Le conteur ne raconte pas seulement les histoires qui relèvent de la tradition et du folklore mais toute expérience se transforme, pour lui, en histoire : son expérience mais aussi celle des autres qui lui a été racontée. La vie se fait donc histoire, elle se raconte sans cesse, et le fait de raconter devient l'essence même de la quête. Le langage devient le medium de la connaissance à travers notamment la répétition car il donne forme à la vie en tant qu'histoire, il travestit le modèle, le rend fictif.





## 1.4 Écrire l'Histoire ou écrire une histoire ?

Après avoir parlé d'autobiographie et de mémoire, nous nous tournons à présent vers un autre aspect de la production de l'auteur afin de trouver des éléments supplémentaires qui permettent d'envisager les différentes productions de Behan comme unité. C'est un aspect que nous avons déjà introduit au travers de nos réflexions sur la mémoire et l'autobiographie et qui va prendre ici un sens différent : il s'agit de la fictionalisation du récit de sa vie comme une histoire quelconque où fiction et réel se mélangent. Autobiographie et mémoire renvoient à la recherche d'une unité de l'individu permettant une compréhension de celui-ci. Elles indiquent aussi le besoin de l'auteur de laisser une trace à travers la création d'une nouvelle instance (l'auteur implicite) qui demeure (entre l'auteur, le narrateur et le personnage) la figure dont le lecteur pourra se souvenir – une création qui fixe l'image que l'auteur veut laisser à la postérité. Autobiographie et mémoire partagent aussi le désir de combler une absence, autrement dit, elles partagent le refus de la disparition. Dans ce projet ambitieux les formes et les genres littéraires se mêlent. L'obsession de sa propre existence est, certes, au centre de l'œuvre, mais nous prenons le risque de la simplification en considérant cette œuvre comme une autobiographie, même lorsqu'il s'agit de théâtre (sur scène ou à la radio), de sketches, d'articles et de nouvelles, de livre audio ou d'un poème. Lorsque nous affirmons que l'œuvre de Behan est autobiographique, nous voulons dire qu'elle est investigation et témoignage, qu'elle est une lutte contre l'absence et contre la mort ou plus simplement contre l'oubli : qu'elle est la célébration de l'auteur. Nous sommes surtout convaincue, qu'elle efface les frontières entre les genres (nous y reviendrons) et qu'elle confond tellement la vie et l'art qu'il est difficile de dire laquelle des deux influence l'autre. L'auteur devient le personnage, le personnage devient l'auteur, toutes les instances se retrouvent dans cette figure hybride située entre réalité et fiction, de l'auteur implicite. Le dialogue entre réalité et fiction nous intéresse aussi dans la définition de l'œuvre autobiographique de Behan et nous nous sommes exprimée sur ce sujet en soulignant l'importance du « fantastique » dans la représentation d'une existence, qu'elle se fasse en prose, en vers, sur scène, ou à la radio.

En nous tournant vers cet aspect, nous observons qu'il ne suffit pas de prendre en compte l'expérience de l'écrivain et qu'il est nécessaire se considérer l'environnement dans lequel cette expérience s'inscrit. Nous avons mis l'accent sur l'intérêt de Behan pour l'actualité politique et culturelle de son pays. Très proche de Sean O'Faolain, Behan peut être vu en quelque sorte

comme un auteur « révisionniste<sup>126</sup> » lorsque nous lisons dans son œuvre une sorte de réécriture de l'Histoire nationale<sup>127</sup>. Le postulat des révisionnistes est que les générations d'historiens qui les ont précédés ont fictionnalisé l'écriture de l'Histoire, et que la littérature a participé à cette écriture, notamment à travers les autobiographies et, plus particulièrement, les autobiographies politiques. A. Markey affirme ainsi, en reprenant la théorie de celui qui est sans doute le plus révisionniste des historiens de l'Irlande, R. F. Forster : « [p]revalent in the Irish case has been the elision of the personal and the national [...], history becomes a kind of scaled-up biography and biography a kind of microcosmic history » (Markey 98). En effet, Histoire et création se mélangent de telle manière qu'il est difficile de dire où commence l'une et où finit l'autre.

Dans cette dernière partie nous allons, en approfondissant cette notion de fictionalisation, d'un mélange d'Histoire et de légende, tenter de voir comment l'expérience personnelle se rapporte à l'Histoire du pays, mais surtout comment elle tente de s'en détacher. Les contradictions des textes de Behan que nous avons soulignées<sup>128</sup>, nous confirment aussi que si d'une part l'écrivain est pris dans ce jeu de réécriture d'une histoire commune et de participation à l'Histoire, il apparaît d'autre part qu'il tente de mettre fin à ce processus en écrivant une histoire personnelle différente et unique.

#### **1.4.1 Brendan Behan et le *national story-telling*.**

Lors d'une séance d'enregistrement, Behan aurait déclaré à Rae Jeffs à propos de la révolte de Pâques:

In my childhood I could remember the whole week a damn sight better than I can now for all my family were in the Rising. And they told the stories to such good effect that I was in there with them. [...] Now I have learned enough arithmetic to know that I could not possibly have taken part in an event which happened seven years before I was born, and it saddens me. (Jeffs 166)

---

<sup>126</sup> Cf. 1.1.3.

<sup>127</sup> Dans les pages qui suivent nous allons beaucoup parler d'Histoire en tant que reconstitution et récit des événements du passé et histoire en tant que narration, récit d'actions. Alors qu'en anglais la distinction ne prête pas à confusion, en français il est difficile de rendre la différence c'est pourquoi nous avons décidé de rendre la nuance d'un point de vue orthographique en écrivant Histoire pour parler de l'anglais « history » et histoire en référence à l'anglais « story ».

<sup>128</sup> Cf. 1.2.

Ce passage que nous avons déjà cité nous permet d'une part de souligner l'attitude de Behan vis-à-vis de l'histoire et de la cause nationale et, d'autre part, de montrer comment toute son œuvre participe à l'évolution des convictions de l'auteur et à la construction d'une identité personnelle face à la force de la tradition de la collectivité. L'Histoire nationale pèse sur l'écriture et nous le voyons dans tous ses textes. Dans la citation, Behan ironise sur le sentiment qu'ont les Irlandais de faire partie intégrante de l'Histoire de leur pays pour la simple raison qu'ils ont toujours entendu les mêmes histoires. Behan y souligne qu'il y a un grand sérieux dans cette naïveté enfantine, car le fait d'écouter sans cesse le récit de l'Histoire permet à l'audience de la vivre<sup>129</sup>. Or, il ne suffit pas d'y croire pour en faire partie. Il est aussi important de participer à son écriture. Ceci en tout cas semble avoir été le destin de Behan.

Comme Declan Kiberd l'écrit, « [n]ation building can be achieved by the simple expedient of writing one's autobiography: and autobiography in Ireland becomes, in effect, the autobiography of Ireland » (Kiberd 119). La tendance des Irlandais à considérer leur propre histoire comme une miniature de l'Histoire nationale se reflète dans une production très riche en biographies et en autobiographies. Écrire la vie et encore plus écrire sa propre vie devient une façon d'écrire l'Histoire. Or, comme Behan nous le suggère, les mémoires des Irlandais ne sont rien d'autre que le souvenir de ce dont ils n'ont jamais fait l'expérience et qu'ils ont connu seulement par ouï dire. Ainsi les souvenirs de Behan ne concernent pas, ou pas seulement, l'expérience personnelle. Ils sont au contraire liés à une mémoire nationale qui concerne souvent le souvenir de quelqu'un d'autre.

Écrire une œuvre autobiographique fondée sur les souvenirs des autres paraît paradoxal. Pourtant la parole de l'autre est nécessaire dans l'autobiographie. En gardant les mots de Declan Kiberd à l'esprit, nous avancerons que l'autobiographie est l'endroit privilégié pour se souvenir de l'autre. Pourtant l'autobiographie et l'écriture de soi en général devraient être plutôt un espace d'introspection. Le devoir de s'écrire pour participer à la création d'une Histoire nationale pourrait compromettre la recherche individuelle et nous pourrions penser que la recherche du « moi » est compromise dans cette littérature où l'auteur ne peut pas se distinguer de la nation. Il faut pourtant admettre qu'il est inévitable que l'individu se considère par rapport à la communauté, l'autobiographie étant aussi la relation de soi à l'autre.

---

<sup>129</sup> L'utilisation du « h » minuscule est ici intentionnelle, car nous rappelons que nous écrivons « Histoire » seulement lorsque l'on voudra souligner le récit des événements du passé. Parfois nous parlerons d'« histoire » nationale car nous voudrions mettre l'accent sur le côté fictionnel de la reconstitution du passé.

Or, pour les révisionnistes, l'Histoire de la nation devrait plutôt être considérée comme un récit qui a déjà été raconté, mais qu'il semble nécessaire de reprendre sans cesse. Chaque auteur se transforme en héros d'un passé mythique et réécrit toujours la même histoire. Robert Fitzroy Foster suggère de lire les récits de vie en Irlande comme des contes qui répondraient aux fonctions établies par Propp lorsqu'il analyse la morphologie des contes de fée<sup>130</sup>. Il remarque à ce propos que ces histoires ne suivent généralement pas les dernières fonctions indiquées par le folkloriste russe qui permettent de conclure l'intrigue par la réussite et la célébration du héros. Récrire l'histoire de la nation comme possible contribution à l'Histoire nationale signifie que chaque individu représente une seule voix (qui est tout de même multiple), mais aussi la voix de la nation et qu'il y a dans l'écriture de sa propre vie un procès d'assimilation à la nation.

Pour revenir à l'œuvre de Behan, celle-ci reflète sa révolution idéologique. Dans ses textes, le personnage est dans la plupart des cas un jeune homme qui veut être un héros et émuler les hommes mythiques du passé irlandais. Le narrateur, au contraire, ressemble plutôt à un antihéros. Ceci nous amènera à dire que l'écriture, pour Behan, illustre – et probablement participe – à l'évolution de l'homme. Dans une perspective nationaliste, il évolue vers un discours critique sur les limites du nationalisme même. Malgré l'utilisation d'un style littéraire imitant la littérature de prison qui a marqué l'autobiographie irlandaise du dix-neuvième et du vingtième siècles, Behan exprime son refus de rester prisonnier d'une idéologie à laquelle il ne peut plus croire. Ce refus est visible dans l'œuvre et se construit à travers elle, dans le dialogue entre plusieurs instances. Le dialogue est fondamental dans ses textes, et le théâtre ou les articles entrent aussi dans ce projet lorsqu'ils mettent en scène le conflit idéologique entre différents personnages qui sont des « doubles » de Behan<sup>131</sup>, tantôt plus proches du personnage de *Borstal Boy*, tantôt exprimant le même cynisme que le narrateur. L'évolution se fait via la narration, autrement dit l'histoire raconte cette évolution. En somme, Behan tente de résister à l'Histoire et à l'histoire nationale pour écrire la sienne. Mais comment ? Et y parvient-il vraiment ?

<sup>130</sup> Nous faisons ici référence à la théorie de R. F. Foster. Dans son ouvrage *The Irish Story, Telling Tales and Making it Up in Ireland*, (London : Allen Lane The Penguin Press, 2001) l'historien irlandais suggère que l'autobiographie en Irlande essaie de reproduire une histoire nationale qui semble ne pas s'être terminée. Ainsi les auteurs qui participent à ce filon racontent leur vie comme s'il s'agissait d'une épopée qui ne se termine jamais. Il s'agit principalement de récits de vie des ex-combattants mais aussi d'auteurs engagés dans la lutte pour une Irlande libérée de l'influence britannique. Ces récits de vie, selon Foster, respectent les théories du folkloriste russe et prouvent que les auteurs racontent l'Irlande en racontant leurs vies. La seule exception est l'absence de fin. L'histoire de l'Irlande n'en a pas car les histoires des écrivains irlandais en sont dépourvues. L'auteur ne termine donc jamais son conte de fée et les dernières fonctions de la liste de Propp, celles qui expriment les actions où le héros rentre à la maison et se marie ne sont pas respectées. Ces observations confortent le courant révisionniste irlandais qui s'oppose au nationalisme culturel. Plus que d'Histoire en tant que reconstruction documentée des événements du passé, il s'agit donc pour Foster, d'un histoire dans son sens de récit d'action imaginaire.

<sup>131</sup> Cfr. 1.1.1.

Nous partirons de l'intuition de Foster, que nous venons de citer, et de la possibilité de retrouver dans une autobiographie les éléments correspondants aux fonctions narratives repérées par Vladimir Propp. Bien qu'avec quelques approximations, nous pouvons retrouver certaines de ces fonctions dans l'œuvre de Behan, notamment dans *Borstal Boy* et dans *Confessions of an Irish Rebel*. Bien sur, une réelle intention de l'auteur de suivre la structure du conte de fée est à exclure et, si certaines correspondances existent, elles pourraient être expliquées plutôt par la référence à d'autres œuvres qui auraient pu l'inspirer. Ce serait, en somme, une influence inconsciente qui relèverait plutôt des exemples que Foster cite à propos des autobiographies de prison<sup>132</sup>, une sorte d'héritage littéraire. En rappelant les neuf premières fonctions de Propp (absence, interdiction, transgression, interrogation, demande de renseignement, duperie, complicité, manque ou méfait) il convient de préciser qu'en aucun cas le folkloriste russe n'avait essayé de formuler une théorie universelle et que ses résultats se limitent au corpus étudié<sup>133</sup>.

En analysant le déroulement des faits comme ils ont été narrés par Behan, nous retrouvons donc, explicitement ou implicitement, ces neuf fonctions. L'absence du héros, qui est indiquée généralement par son départ et son éloignement de la patrie, ouvre *Borstal Boy*.

Friday in the evening, the landlady shouted up the stairs:

'Oh God, oh Jesus, oh Sacred Heart. Boy there's two gentlemen to see you.'

I knew by the screeches of her that these gentlemen were not calling to enquire after my health, or to know if I had a good trip. I grabbed my suitcase, containing Pot.Chlor, Sulph Ac, gelignite, detonators, electrical and ignition, and the rest of my Sinn Fein conjuror's outfit, and carried it to the window. Then the gentlemen arrived.

A young one, with a blond, Herrenvolk head and a BBC accent shouted, 'I say, greb him, the bestud.'

(BB 1)

Brendan Behan présente ici son personnage dans une chambre d'hôtel où il est arrêté par deux détectives. Le départ de l'Irlande n'est pas raconté mais certains éléments le suggèrent. Behan illustre l'absence d'un environnement familial et l'étrangeté du lieu où il se trouve. L'opposition se fait d'abord entre la provenance des outils pour fabriquer son explosif qui renvoient au lieu de provenance du héros et la description du premier détective. Le premier élément caractéristique du détective est donné par le mot « Herrenfolk<sup>134</sup> ». L'accent anglais (« BBC accent ») complète

<sup>132</sup> Nous pensons particulièrement au *Jail Journal* de John Mitchell (Foster 4).

<sup>133</sup> Voir à ce propos Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (Paris : Editions du Seuil [Coll. Points essais 2007], 1965, 11) et plus généralement le premier chapitre (9-27).

<sup>134</sup> Le terme allemand renvoie en général au concept développé par l'idéologie nazie. Ici Behan semble rapprocher l'idée du rôle des Anglais en Irlande de l'idée d'une race supérieure, qui en raison de cette supériorité se considère autorisée à gouverner sur les autres.

la description. Les éléments renvoyant à la nationalité illustrent l'opposition entre les personnages : le héros est irlandais et appartient au *Sinn Féin* et le détective est anglais. Le lieu est précisé plus tard :

‘So they sent you over here, you silly little twerp, while the big shots are in America, going around spouting and raking in the dollars and living on the fat of the land.’ ... ‘You’re a silly lot of chaps, going on with this lot. You don’t even know why you are bloody well doing it. It’s supposed to be about Partition. About the six counties. Well, I’ve interviewed a lot of your fellows, and God blind old Reilly if one of them could even name the bloody things. Not all six, they couldn’t.’ (BB 2-3)

Ici la phrase du détective « they sent you over here » confirme la première intuition du lecteur. Behan est en effet en Angleterre. Il a quitté son pays pour des raisons politiques (« it is supposed to be about Partition »).

Les fonctions de l'interdiction et de la transgression ne sont pas présentes dans la narration mais on les retrouve dans les biographies de Behan où nous apprenons que son père avait cherché à empêcher ce départ lorsqu'il avait compris ce que son fils allait faire. Le fait qu'il y soit allé prouve qu'il y a eu une transgression. Quant à la quatrième fonction, celle qui concerne l'interrogation, nous la retrouvons aussi dans les premières pages de *Borstal Boy*. L'agresseur interroge le héros comme nous le voyons au moment où le détective essaie d'en savoir plus sur Behan qui refuse de parler. Ce refus est interrompu par la fonction suivante qui est celle de l'information. C'est Behan lui-même qui donne les informations :

I was brought to the CID headquarters in Lime Street. In accordance with instructions I refused to answer questions. I agreed to make a statement, with a view to propaganda for the cause.... ‘My name is Brendan Behan. I came over here to fight for the Irish Workers’ and Small Farmers’ Republic, for a full and free life, for my countrymen, North and South, and for the removal of the baneful influence of British Imperialism from Irish affairs. God save Ireland.’ (BB 4)

Mais nous le voyons aussi plus loin dans le récit lorsque Vereker essaie de faire dire à Behan les noms des chefs qui l'ont envoyé en Angleterre et s'il y a d'autres attentats en préparation sur le sol anglais :

‘I don’t know where is any other stuff in England, sir.’  
‘You’re sure?’  
‘Certain, sir. The IRA does not let me into all its secrets.’  
‘Nevermind that. If you did know, would you help us to find it?’

‘Well, as I don’t know where to tell you to find it, that does not matter, does it? I mean I could tell you a lie and say I would and then, for that again, if I did know I might not – and what difference would it make?’

‘Do you know much about the organization of the IRA in Ireland? In Belfast?’

‘Very little, sir.’

‘How much?’

Nothing that could be worth your while hearing about, sir.’ (BB 24-5)

Selon la sixième fonction de la liste de Propp, le héros est trompé par l’agresseur et privé de ses biens. Il n’existe pas de tromperie dans le cas de Behan, mais la scène où il est privé de ses cigarettes pourrait évoquer cette fonction : « The station sergeant was an ignorant class of animal; he took my cigarettes and matches away from me » (BB 6). C’est aussi le cas lorsque Behan décrit sa visite chez le médecin :

When I went away from the doctor, I was sent to the reception screw to be weighed and have my height taken. I had to take my sheet off for this, and then I was searched. I had to lift my arms above my head, while the screw looked me all over. He put his hands through my hair, looking for cigarettes, though my hair was still damp from the bath, and lastly, made me bend over while he held open my back passage with his fingers and looked up there with a pencil torch. I had heard of this personal search in Fenian times, in a book by Tom Clarke, when he got fifteen years for the bombing campaign of the eighties, but I did not know before what it meant. It was a normal part of prison routine and the screw did it with the usual appearance of British official detachment. I noticed that he only searched Charlie and Ginger and me like this and did not bother with Donohoe, the begluder, or the other adult prisoners. (BB 42)

Ici le bien dont Behan est privé est l’intimité. Ce manque d’intimité sera une des thématiques principales développées dans le texte.

La septième fonction narrative de Propp est la complicité involontaire du héros. Elle représente la dernière fonction de la séquence préparatoire. La rencontre du personnage Behan avec Charlie, le jeune prisonnier anglais, pourrait y correspondre. La rencontre a lieu dans les toilettes le lendemain de l’arrestation de Behan. Immédiatement, l’amabilité de Charlie frappe Behan bien qu’il soit anglais. Cette trahison envers ses compatriotes est présente tout au long du récit : « I was happy to see him » (BB 19) ; « Charlie and I and Ginger stood together, happy enough » (BB 49) ; « you’re my china » (BB 63) ; et devient très explicite lorsque Behan déclare : « I’d sooner be with Charlie and Ginger and Brownie in Borstal than with my own comrades and countrymen anyplace else. It seemed a little disloyal to me that I should prefer to be with boys from English cities than with my own countrymen and comrades from Ireland’s hills and glens »

(BB 121). Le sentiment de trahison involontaire est visible seulement à ce moment, mais la rencontre avec Charlie l'introduit déjà car il est le premier à se montrer aimable et solidaire avec Behan et on trouve d'autres éléments de leur relation presque fusionnelle tout au long du récit.

Ces sept premières fonctions que nous avons essayé de retrouver nous renvoient uniquement à la première partie du texte. Certaines similitudes avec les autres fonctions pourraient être repérées dans les deuxième et troisième parties de *Borstal Boy*. On pourrait aussi penser que les dernières fonctions de Propp peuvent être retrouvées dans *Confessions of an Irish Rebel*, avec la fin du conte où le héros, après maintes péripéties, parvient au succès et où il se marie enfin. Cependant nous ne voulons pas pousser l'interprétation trop loin au risque de donner l'impression de sur-interpréter le texte pour qu'il réponde à une intuition. Nous pouvons en revanche considérer que si la théorie de Foster est exacte pour les autobiographies politiques irlandaises, il se peut que *Borstal Boy* et *Confessions of an Irish Rebel* gardent inconsciemment des signes de cette tendance à la fictionalisation de sa propre histoire. Mais nous n'oublions pas un élément fondamental de l'œuvre de Behan que A. Goarzin a relevé avant nous : l'utilisation que Behan fait de la forme de l'autobiographie politique relève moins de l'inspiration que de la provocation : « Behan exploite volontiers la forme consacrée de l'autobiographie de prison, mais la subvertit tout aussi promptement pour mettre en évidence, non les souffrances de la nation opprimée par la colonisation, mais les difficultés de cette même nation à se critiquer elle-même et à questionner le discours de l'iconographie qu'elle véhicule. » (Amiot-Jouenne 77) L'utilisation contradictoire que Behan fait de la forme et son incapacité (ou son refus) de suivre l'exemple des héros auxquels il se confronte sont des signes évidents de cette tension qui caractérise le discours autobiographique de Behan lorsqu'il cherche une solution au conflit personnel qui passe par la sortie du schéma de l'histoire nationale.

Au delà d'une correspondance avec des fonctions narratives, l'œuvre de Behan garde une caractéristique nationale : celle de la fictionalisation de la réalité. Il est nécessaire, au delà de la recevabilité ou non de la théorie de Foster, de s'attarder sur l'influence des mythes nationaux dans la littérature. Car malgré le désir d'innovation, Behan a du mal à s'en débarrasser. C'est la relation à l'épopée, genre qui par excellence mélange réel et merveilleux, que nous allons ainsi aborder.



#### **1.4.2 'This Epic of mine' : le « travail épique » comme élément unitaire de l'œuvre de Behan.**

Il peut paraître déplacé de parler d'épopée dans une étude sur Brendan Behan et cela risque de rester, comme pour l'étude sur la structure du conte de fée, une intuition qui ne peut être justifiée pleinement. Certaines caractéristiques de notre corpus nous poussent néanmoins à exploiter la piste (du moins pour tenter d'expliquer ultérieurement l'utilisation du matériel fictionnel). Notre choix a été dicté aussi par certains mots de Behan. Tout d'abord cette phrase rapportée par Rae Jeffs : « If the Mycenaean Greek poets could do it, then so can I. I do not set myself as an authority on these matters, but if Homer is to be believed, the Greeks wrote their books by improvising them in talk. Now I am getting in on their act » (Jeffs 112). Curieuse est aussi l'expression que Behan utilise dans *Brendan Behan's New York* : « this Epic of mine<sup>135</sup> ». Behan était-il conscient d'écrire une épopée ? Il est certainement trop hasardeux d'affirmer cela, mais nous retrouvons certains aspects du genre dans l'œuvre de Behan.

Du Grec *ephos*, le mot épopée renvoie étymologiquement au sens de « parole, poème, histoire » et fait référence à un long poème narratif sur un sujet sérieux. Dans *Epopée du Monde*<sup>136</sup>, Eve Feuillebois-Pierunek tente de trouver une définition globale qui, en fin de compte reste hors d'atteinte. S'il est impossible de donner une définition exacte de l'épopée c'est que les frontières du genre se montrent assez perméables et le regard a changé selon les époques et les lieux. Certaines caractéristiques reviennent dans presque tous les textes étudiés et les traditions épiques, ce qui permet de définir le genre de manière générale comme « un long poème ou récit en prose mélangeant le vrai au merveilleux, la légende à l'histoire et célébrant un héros ou un grand fait » (Feuillebois-Pierunek 7).

Nous savons aussi qu'au-delà des exceptions, l'épopée classique observe des règles particulières : le récit commence *in medias res* ; les scènes ont lieu dans plusieurs nations, voire dans le monde entier ; l'auteur commence par une invocation à la muse et par une phrase qui introduit le thème ; le style est caractérisé par l'utilisation des épithètes ; l'épopée présente des héros qui incarnent les valeurs de leur civilisation ; elle contient souvent de longues listes et il y a toujours une intervention divine dans les affaires humaines.

Il est possible de retrouver beaucoup de ces caractéristiques dans l'œuvre de Behan. *Borstal Boy* commence par exemple au milieu d'une action (BB 1). De même, au début de

---

<sup>135</sup> Brendan Behan, *Brendan Behan's New York* (London : Corgi Books, 1996, 31).

<sup>136</sup> Eve Feuillebois-Pierunek (dir.), *Epopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, Paris : Classique Garnier, 2011.

*Confessions of an Irish Rebel*, si le lecteur ne le considère pas comme la suite de *Borstal Boy*. Il s'agit cette fois du retour en Irlande après les trois ans passés en prison en Angleterre. De là une nouvelle série d'aventures commence avec d'autres périodes en prison, le succès, l'alcool. La comparaison avec les deux œuvres d'Homère pourrait aussi être intéressante. Du point de vue de l'histoire, l'*Iliade* et l'*Odyssée* ne sont pas vraiment considérées comme une unité : le premier raconte la guerre de Troie avec ses héros, ses combats. L'*Odyssée* au contraire se concentre sur le voyage d'Ulysse de retour de cette même guerre. Dans l'*Iliade*, la guerre de Troie est au centre de l'histoire. Quand l'*Odyssée* commence, la guerre est terminée depuis sept ans. Mais les péripéties d'Ulysse sont aussi liées à cette guerre qui l'a éloigné de chez lui. De plus le personnage avait été déjà présenté dans le récit précédent, ce qui nous permet tout de même de voir un lien entre les deux œuvres.

En ce qui concerne les deux autres « talk books », s'il est difficile de les considérer comme un épisode unique, nous pouvons en revanche les regarder comme des micro-épisodes. Behan se présente en effet comme un voyageur et nous raconte cet épisode tel Ulysse à Alcinoos ou Enée à Didon. Comme nous l'avons dit plus haut, l'audience est présente et nous le voyons dans les expressions qui s'adressent à un autre qui écoute ou lit. « If I tell you » (BBI 115) ; « That's the end of my story and all I am going to tell you » (BBI 141, 192). Nous en retrouvons beaucoup dans *Brendan Behan's New York* aussi : « I presume the majority of my readers » (BBNY 24); « I must tell a story » (BBNY 30) ; « If you are interested » (BBNY 137) ; « And the same to you and yours » (BBNY 183), et dans *Confessions of an Irish Rebel* ainsi que dans de nombreuses nouvelles.

Une autre caractéristique que nous avons considérée dans notre liste est le cadre, le lieu où l'action se passe. Souvent dans l'épopée celui-ci couvre plusieurs nations. Behan arrive en Angleterre où il passe trois ans, période qui est racontée dans *Borstal Boy*, vient en Irlande et repart en France dans *Confessions* ; sa période à New York est le thème de *Brendan Behan's New York*. Le héros est une figure qui représente la culture nationale, ou pour être plus précis, qui voudrait représenter la culture nationale.

Quant au thème, Toohey suggère que l'épopée a besoin d'une crise, d'une guerre ou d'une recherche<sup>137</sup>. La nature de la crise et la réponse du héros sont au centre de l'épopée. La recherche est au cœur de l'œuvre de Behan comme elle était au centre de la quête d'Augustin, ce

---

<sup>137</sup> Peter Toohey, « Epic: The Genre, Its Characteristics », *Reading Epic: an Introduction to the Ancient Narratives* (London : Routledge, 1992 [Chapitre I, 1-20], 10).

qui justifie aussi le rapprochement qui a été fait entre les deux œuvres. Cette quête est une quête personnelle, ce qui est aussi au centre de l'écriture en général et notamment dans l'autobiographie et l'écriture à la première personne. Il s'agit donc d'une recherche personnelle motivée par une crise personnelle et nationale dans le cas de Behan.

Si Homère commence par une invocation à la muse, il est plus difficile de retrouver cette caractéristique dans Behan. Cependant il pourrait être intéressant d'observer plus attentivement les déclarations de Behan face aux détectives en Angleterre au moment où il est arrêté et où il expose les raisons de son voyage et de sa lutte pour l'Irlande.

I agreed to make a statement, with a view to propaganda for the cause. It would look well at home, too. I often read speeches from the dock, and thought the better of the brave and defiant men that made them so far from friends and dear ones.

'My name's is Brendan Behan and I came over here to fight for the Irish Workers' and Small Farmers' Republic, for a full and free life, for my countrymen, North and South, and for the removal of the baneful influence of British Imperialism from Irish affairs. God save Ireland.' (BB 4)

Si ces lignes pourraient rappeler une invocation aux martyrs de l'Irlande, Behan n'est pas capable de faire face à la situation et doit se tourner vers le passé. Le discours n'est pas le sien, ou en tout cas pas complètement car il est inspiré de ses souvenirs et de ses lectures. Il se sent comme les martyrs de Manchester s'écriant dans un dernier souffle « God save Ireland ».

The 'God save Ireland' bit made me feel like the Manchester Martyrs, hanged amidst the exulting cheers of fifty thousand fairplay merchants, and crying out with their last breath:

'God save Ireland', cried the heroes,  
'God save Ireland', cry we all  
'Whether on the scaffold high  
Or the battle field we die,  
Sue what matter when for Ireland dear we fall'. (BB 5)

Après ce passage, Behan découvre la prison, l'isolement, et la crise nationale devient personnelle. Il fait seul l'expérience de la lutte et du confinement. Ici commence aussi le questionnement sur les vraies motivations de sa lutte qui de collectives deviennent personnelles. Cependant le retour au passé est très souvent visible dans le texte. Les poèmes et chansons du passé peuvent aussi être vus comme des invocations : la muse est le passé même. Le passé doit aider le narrateur à raconter l'histoire du héros. Il est évident que ces citations apparaissent dans les moments les plus difficiles, des moments de désespoir et il n'est peut-être pas infondé de les

interpréter comme des invocations à la muse. Si le passé est la muse de cette épopée personnelle cela veut dire que le narrateur ne peut pas conter cette histoire sans lui.

Cet aspect nous amène à une autre caractéristique de l'épopée : le fait de regarder le passé comme un endroit meilleur. « Le passé est toujours plus désirable que le présent. Les héros du passé étaient aussi plus courageux et plus nombreux<sup>138</sup> ». Il est souvent glorifié. La nostalgie du passé et un certain regret vis-à-vis du changement sont souvent exprimés dans l'œuvre de Behan. Il compare son existence – et aussi son expérience – à celle des anciens héros irlandais comme nous pouvons le voir dans un passage de *Borstal Boy* :

Young Cuchulainn, after the battle of the ford of Ferdia, on guard the gap of Ulster, with his enemies ringed round him, held his back to a tree and, supported by it, called on the gods of death and grandeur to hold him up till his last blood flowed. (BB 33)

Ces comparaisons sont nombreuses mais souvent exagérées. C'est le cas de cette citation. Behan assimile sa situation à celle du héros plus célèbre de la tradition irlandaise. Cependant ici le jeune Behan, contrairement au jeune Cuchulainn (« young Cuchulainn »), n'est pas pris au milieu des guerriers mais contrôlé par les gardiens de la prison qui le fouillent pour vérifier qu'il n'a pas de cigarettes dans la poche. Nous reviendrons sur cet aspect humoristique. Mais avant, il est nécessaire de mettre l'accent sur une autre caractéristique de l'épopée que nous retrouvons dans l'œuvre de Behan.

Dans son œuvre sur le genre de l'épopée, Peter Toohey nous rappelle que Parry définit l'épopée (notamment en tant que genre oral) comme étant caractérisée par des épithètes et des répétitions (Toohey 11-6). Les répétitions de mots, de vers, de phrases sont une stratégie de l'épopée. En analysant l'œuvre de Behan nous nous rendons compte que certaines expressions, paroles ou phrases entières reviennent non seulement dans chaque récit mais aussi dans toute l'œuvre. Par exemple nous retrouvons la phrase « a change is as good as a rest » dans *Borstal Boy*, dans *Confessions* où elle apparaît trois fois et aussi dans la nouvelle « To Die Without Seeing Dublin ». Dans *Borstal Boy*, la chanson ou partie de chanson « God save Ireland cried the Heroes » est aussi répétée. Une phrase récurrente dans *Confessions of an Irish Rebel* est « by being a natural coward » qui apparaît très souvent malgré de légères variations (CIR 26, 62, 139, 157). Une autre expression que le lecteur retrouve à plusieurs reprises est « fighting is better than

---

<sup>138</sup> « The world of epic will often represent a past time that is in some way more desirable than the present (heroes were braver and more numerous; the events in which these heroes participated were in some way a 'beginning' or an 'end' of things; issues then were more clear-out). The past is therefore glorified. The mythological story seems to tell of how it was in better times » (Toohey 18).

loneliness » qui apparaît dans *Borstal Boy* et aussi dans *Confessions of an Irish Rebel*. Cette expression, nous la retrouvons également dans la bouche d'un des personnages les plus récurrents des nouvelles : Crippen. « 'I suppose' said Crippen 'it's better to be fighting than to be lonely'<sup>139</sup> ». Les chansons se répètent dans les diverses publications : par exemple nous trouvons des vers de la chanson *Ballad to a Traditional Refrein* dans *Confessions of an Irish Rebel* et la chanson figure en entier dans *Brendan Behan's Island*. Nous avons noté que le dernier des « talk books » est plus riche en répétitions que *Borstal Boy* et les deux publications précédentes. Cela pourrait s'expliquer par le fait qu'il s'agit d'une transcription à partir d'un enregistrement et donc d'un discours oral, mais c'est aussi le cas des deux autres. Une autre hypothèse peut être avancée. Nous avons parlé d'épopée en nous référant aux deux exemples les plus célèbres. Nous avons aussi dit, suivant l'intuition de Todorov que l'*Odyssée* se termine car le héros arrive à destination et il n'a donc plus rien à raconter. Souvent dans l'épopée, la narration se fait par récits enchâssés. Le héros se retrouve dans un endroit où on lui demande de raconter son histoire, par exemple dans le Livre II de l'épopée de Virgile où Didon demande à Enée de lui raconter la guerre de Troie et son errance. Nous avons comparé l'œuvre de Behan à une épopée : souvent les mêmes récits se font sous des formes différentes. *Confessions of an Irish Rebel* étant le dernier épisode de cette épopée, nous pourrions suggérer que les répétitions formelles résultent du fait de répéter encore une fois –peut-être la dernière – la même histoire, le même voyage, la même quête.

En ce qui concerne l'épithète, autre caractéristique stylistique de l'épopée selon Toohey, qui rappelle les études menées par Parry sur les épopées d'Homère, elle représente un aspect très important de l'œuvre de Behan. Parry, nous dit Toohey, parle plus exactement de « répétitions de mots, formules, noms, combinaison d'adjectifs » (Toohey 11). Nous rappelons que l'épithète est un adjectif mais aussi une phrase entière, qui exprime une qualité ou un attribut caractéristique d'une personne ou d'une chose. Il s'agit donc d'un qualificatif qui accompagne et remplace parfois un nom en lui donnant une spécificité qui finit par le caractériser. Ainsi, en parlant des gardiens Behan ne donne pas des noms mais il les appelle par antonomase « turnkey » (BB 9, 10, 13). « Saxonhead » et « Blondie » sont aussi récurrents. Un exemple plus frappant d'épithète homérique peut être reconnu à la fin de la description de la mer dans *Borstal Boy* lorsque l'auteur définit la mer : « gunmetal sea » (BB351).

---

<sup>139</sup> Brendan Behan, « Our Budding Genius Here », *Hold your Hour and Have Another* (London - N.Y. : Corgy Book, 1970, 50).

L'utilisation de ce genre de formules permet à l'auteur de dessiner des types humains. Ainsi l'écriture de Behan répond à une dernière caractéristique de l'épopée. Elle doit dessiner une variété de voix et de circonstances humaines. « [Epic must] catch a variety of human voices and human circumstances. If the epic world is admirable because it is larger than life, it must nonetheless present characters with whom we form identification » (Toohey 19). Non seulement Behan est habile dans cet art de créer des variétés humaines et de leur donner une voix mais il utilise cette technique pour universaliser ses personnages. L'universalisation des personnages participe à la création d'un univers épique et ces modèles peuvent être récurrents. Par exemple nous trouvons le personnage de Crippen dans la plupart des nouvelles : « Here's How History is Written » ; « He Was Once Crippen, the Piper » ; « Meet a Great Poet » ; « Dialogue on Literature » ; « Our Budding Genius Here » ; « We Fell Into the Waxies' Dargle » ; « Pity the Poor Man » ; « Tenor of the Street » ; « Trails of Havoc » ; « On the Road to Kilkenny » ; « Swine Before the Pearls ». Il incarne en général le type de l'homme de lettre, ou qui se considère comme tel et qui raconte l'histoire d'Irlande comme s'il en faisait partie. Il nous rappelle en quelque sorte le personnage de *Borstal Boy* et *Confessions of an Irish Rebel*. Nous le voyons par exemple dans « He Was Once Crippen the Piper ». Deux dames y discutent de l'activité de leurs fils dans l'armée britannique lors de la guerre des Boers et demandent à Crippen s'il est jamais parti à la guerre :

'Were you ever in the Army, Mister Crippling, sir?'

Crippen gave a mirthless laugh.

'Was I ever what? Are you codding me or what? Are you getting it up for me or what? Was I ever in the Army? Did you ever hear of the Malpas Street ambush? Did you ever hear of the attack on O'Keefe's the knacker's? Did you ever hear of the assault on the Soap Works in Brunswick Street? Or the raid on the Sloblands? Did you?' He glared at me. 'Well, God almighty, that's the Irish all over. Did *you* ever hear tell of the dead who died for Ireland? Well, you're looking at one of them.'

(HYHHA 59-60)

La plupart du temps Behan se moque de ce personnage, comme c'est le cas dans la citation. Nous avons aussi vu que Behan le présente en train d'avoir une discussion avec lui-même et le barde. Il confond Evelyn Waugh et Evelyn Warr mais se considère tout de même très cultivé dans le domaine de l'histoire irlandaise. Cependant il hésite sur le lieu où la bataille a eu lieu. In « Meet a Great Poet » Behan, qui est le narrateur de l'histoire, en parle en ce termes : « He has literary ambitions himself and bitterly resents any pretensions in that direction on the part of anyone else. The sight of my battered old typewriter is a cause of severe illness to him. If I

wanted to see him jump off Butt Bridge, I'd only have to walk down East Arran Street carrying a brief-case ». (HYHHA 71) Il en reparle aussi dans « Let's Go to Town » :

And Crippen who has resigned from active participation in the great world of commerce and industry, and is by way of being a literary man to the extent of writing three cross-doubles for the female clientele of the bookies up the street. He also had a connection with a well known literary journal, as a broker in International Reply Coupons, which he changed in the bookies'. (HYHHA 19)

Nous avons dit que l'épopée doit montrer une variété de voix et de circonstances humaines et que la création des personnages types dans l'œuvre de Brendan Behan permet cette variété. En citant Toohey nous avons ajouté que l'épopée doit permettre une sorte d'identification. Cela se fait avec l'utilisation d'un héros errant et vicieux. Nous le verrons dans le cas du héros Behan qui met en relief ses vices et faiblesse en se représentant comme un anti-héros. Dans *the catacombs*, œuvre commencée et jamais terminée, on trouve aussi un certain Dr Crippen : « Doctor Crippen's real name I do not know. He got his nickname from the time he was a barman in a Free State Army canteen and was said to have poisoned the soldiers with bad drink. It was said that he killed more that way than the I.R.A. whom they were fighting at that time<sup>140</sup> ». Le nom dérive en effet d'une personne ayant réellement existé, le docteur Crippen qui fut accusé d'avoir empoisonné sa femme et enterré son corps dans la cave de la maison après l'avoir démembrée pour fuir avec sa maîtresse.

Au-delà de ces quelques exemples visant à retrouver dans les textes des traits propres à l'épopée (surtout à l'épopée classique) nous nous devons de pousser la réflexion plus loin. Nous retenons particulièrement cinq aspects de l'épopée. Le premier aspect est le lien à l'oralité souligné par les médiévistes, en particulier par Parry et Zumthor. Nous ne nous étendons pas ici sur cet aspect car nous reviendrons dans la dernière partie de cette thèse sur l'oralité de l'œuvre de Behan. Le deuxième aspect est qu'elle raconte en général des faits héroïques et des événements signifiants pour une culture ou une nation et elle a ainsi une action pour ainsi dire « unifiante ». Dans l'épopée le héros et la nation sont généralement liés et illustrent des aventures qui forment un tout organique grâce à leur relation avec un personnage central et héroïque. L'épopée semble donc avoir une fonction totalisante. Le troisième aspect est le mélange de vraisemblable et de merveilleux (que nous n'entendons pas seulement comme l'intervention d'êtres surnaturels, mais comme tout ce qui naît de l'imagination et du *fantasme* de l'écrivain). Cet élément qui est propre à l'épopée évoque le procédé que nous avons reconnu

---

<sup>140</sup> Brendan Behan, « the catacombs », *After the Wake* (Dublin : The O'Brien Press, 1996, 57-97).

dans le travail autobiographique d'évocation du souvenir. Une autre caractéristique fondamentale de l'épopée, et que nous souhaitons souligner ici, est sa relation au passé. L'épopée représente un passé qui est toujours plus désirable que le présent, elle exprime donc généralement une certaine nostalgie. Cette nostalgie est perceptible dans les récits de Behan. Son œuvre est une œuvre constamment tournée vers le passé. Si nous revenons à la proposition de R. F. Foster qui indique que chaque autobiographie est une micro-histoire de la macro-histoire nationale et que chaque autobiographie représente un épisode de cette longue histoire, nous pouvons postuler que chaque expérience ne peut pas raconter sans le recours aux épisodes précédents (donc sans le recours aux récits autobiographiques des autres). Les chansons, les poèmes et les références au passé mythique ne seraient donc que les rappels d'autres épisodes de la même histoire. Flann O'Brien semble définir les traits du personnage de l'histoire lorsqu'il fait déclarer à son personnage: « I am an Ulsterman, a Connachtman, a Greek said Finn, I am Cuchulainn, I am Patrick, I am Carbery – Cathead, I am Goll. I am my own father and my son. I am every hero from the crack of time<sup>141</sup> ». Cet archétype du héros moderne est un personnage qui peut incarner l'autre et qui ne peut pas exister sans l'autre : raconter le passé dont les autres sont les protagonistes signifie raconter une histoire à laquelle le nouveau héros participe. Nous en venons enfin à la cinquième caractéristique fondamentale de l'épopée qui est l'acte de la narration, le récit lui-même. Tâchons de l'expliquer.

Comme Todorov le suggère dans *Poétique de la prose* en parlant des aventures d'Ulysse<sup>142</sup>, le but de l'histoire n'est pas le retour du héros, mais le récit même. L'*Odyssée* se termine quand Ulysse rentre à Ithaque et qu'il n'y a plus d'aventures à raconter. L'odyssée est un récit qui vit des récits et lorsque l'action se termine, le récit s'arrête. Comparons l'histoire d'Ulysse et l'histoire de l'Irlande. Cette dernière ne doit pas s'arrêter, ceci explique pourquoi les héros ne reviennent pas. L'histoire irlandaise n'est pas un récit du passé qui s'achève mais l'histoire est le récit qui se raconte à nouveau. Ainsi le héros de chaque histoire personnelle est à chaque fois un nouvel Ulysse.

Ces éléments peuvent-ils suffire afin de considérer tous les textes comme une épopée? Cela paraît difficile malgré quelques similitudes entre certaines tendances de la production de Behan et les caractéristiques de l'épopée. C'est pourquoi il faut revenir à ce que nous disions

---

<sup>141</sup> Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds* (Harmondsworth : Penguin Books, 1967, 19 [Twenty century Classics Collection])

<sup>142</sup> Voir Tzvetan Todorov, *Poétique de la Prose (Choix) suivi de Nouvelles Recherches sur le récit* (Paris : Seuil, 1978, 28-30).



plus haut, c'est-à-dire à l'évolution du concept même d'épopée. Nous nous sommes jusqu'à présent limités à considérer l'épopée plutôt comme le genre classique qui nous ramène immédiatement à l'esprit de grands classiques tels que l'*Odyssée* ou l'*Illiade* (pour ne citer que les deux plus célèbres). Or, l'épopée en tant que genre a évolué et s'est transformé dans le temps. Comme le dit Cédric Chauvin, le roman moderne est inévitablement un héritier de l'épopée ancienne, et l'épique a évolué vers des formes modernes : « la relation de parenté entre le roman moderne et l'épopée est manifeste [...]. Plus précisément, le déplacement de l'épique, dans ses acceptions les plus diverses, vers les formes modernes semble attesté aussi bien par *Anabase* de Saint John Perse que par l'invention brechtienne du « théâtre épique »<sup>143</sup> ». Adeline Johns-Putra, souligne aussi l'intérêt des modernistes pour l'épopée (bien qu'elle aurait depuis longtemps évolué vers le roman<sup>144</sup>) : « the modernist epic looks back to the mythical beginnings of ancient epic in order to make sense of the world by attempting to capture something of the uncertainty of the twentieth century. » (Johns-Putra 155). De la même manière F. Moretti considère l'épopée moderne comme un texte qui lutte pour exprimer une vision du monde moderne. Pour lui il y a une lutte qui est due à la contradiction entre une intention totalisante qui est propre à l'épopée et une réalité fragmentée qui caractérise le monde moderne (Johns-Putra 158).

Pour en revenir à notre classification de l'œuvre de Behan, si épopée il y a, comme pour l'autobiographie il s'agit de sortir des limites du genre, de l'envisager non comme une forme, mais plutôt comme un « mode de travail ». Pour expliquer cela nous nous en remettons aux propos de Florence Goyet qui conclut l'ouvrage dirigé par Eve Feuillebois-Pierunek : « l'épopée est par excellence le texte de la crise politique, et le 'travail' qu'elle mène, loin de toute simplification, va être capable de trouver une solution viable, profonde et *nouvelle*. [...] L'épopée est la réponse intellectuelle lorsque tout le reste échoue. La crise à laquelle la société est confrontée est si profonde qu'elle ne peut pas être surmontée par les moyens habituels : ni par les coutumes, ni par la réflexion théorique » (Feuillebois-Pierunek 448-9).

L'épopée de Behan vise à la résolution de la crise (personnelle et universelle), à travers la prose, mais aussi à travers le théâtre, qui est également narration, et qui doit exposer le spectateur à une réflexion. Dans tout texte le récit confronte des personnages, à des décisions dont il montre les conséquences et « le « jeu » des différentes opinions » doit permettre « de faire surgir une

<sup>143</sup> Cédric Chauvin, *Référence épique et modernité* (Paris : Honoré Champion, 2012), 44.

<sup>144</sup> L'auteure rappelle que G- Lukacs voit l'épopée comme un roman en maturation, qu'elle est donc l'expression de l'enfance contre l'expression de la maturité. Adeline Johns-Putra, *The History of Epic* (New York : Palgrave MacMillan, 2006), 157.

solution à la crise » (Feuillebois-Pierunek 454). La narration mélange inévitablement totalisation et fragmentation et ce mélange est aussi au cœur de l'irrésoluble conflit idéologique qui caractérise l'œuvre de Behan. Nous allons justement voir comment l'auteur tente de résoudre ce hiatus.

### **1.4.3 La fin de l'Histoire**

En rapprochant l'œuvre de Behan de l'épopée ou du conte, afin de montrer comment Behan participe à l'écriture de l'histoire nationale, nous nous sommes heurtée à de nombreuses difficultés. Mais il apparaît que certaines caractéristiques de ces genres émergent des textes de Behan, bien que de manière irrégulière. Nous avons notamment mis l'accent sur le « travail épique » qui au travers des formes diverses et variées tente d'interroger la crise et de trouver une solution au conflit. Nous nous apercevons donc que ce qui est fondamental dans l'œuvre n'est pas cette tendance à la réécriture incessante de l'Histoire en suivant un modèle qui puise sa force dans la légende, dans le conte et dans le mythe, mais plutôt une volonté d'arrêter l'Histoire, peut-être dans le but de résoudre une contradiction de l'esprit. Il y a en effet une tentative de mettre fin à l'histoire commune de manière à résoudre une crise ou du moins à faire porter l'attention sur celle-ci.

Propp nous montre que l'histoire se termine lorsque le héros, après maintes péripéties, rentre chez lui, est reconnu à sa juste valeur et se marie. Il en est de même pour l'épopée. Si le héros termine son voyage, donc sa pérégrination ou, si comme Ulysse, il rentre chez lui et en se vengeant il rétablit la situation du départ, il n'y a plus de récit possible. L'histoire se termine.

Pour comprendre comment Behan met un terme à l'histoire, prenons deux passages. Il s'agit pour le premier de la dernière page de *Borstal Boy*. Ici le héros rentre chez lui. Le lecteur pourrait s'attendre à qu'il soit reconnu par ses concitoyens et célébré. Ceci n'est pas le cas, comme nous l'avons déjà fait remarquer. Si nous observons au contraire les dernières pages de *Confessions of an Irish Rebel*, nous nous apercevons du contraire. Behan raconte à la fin de son dernier ouvrage son succès en tant qu'écrivain et dramaturge ainsi que sa rencontre avec Beatrice et son mariage: « so we were married in the Church of the Sacred Heart at Donnybrook, on

Wednesday, the fifteenth of February, nineteen hundred and fifty-five, and she has liked me from that day to this » (CIR 259).

Le héros a l'espoir de mettre ainsi fin non seulement à son histoire mais aussi à l'histoire nationale. Une fois sa valeur reconnue et après s'être marié, le héros n'a plus rien à raconter. Il serait aussi utile de rappeler les conditions de l'enregistrement : Behan auteur est un homme mourant, qui sait être arrivé à la fin de sa vie. Si l'auteur meurt, le narrateur et le héros meurent avec lui. Ici nous pourrions supposer que les trois instances du pacte de Lejeune se retrouvent et que donc le pacte se conclut. Mais cette réflexion reste liée à notre étude car nous savons que la dernière autobiographie a été produite par un homme malade conscient d'une mort proche. En revanche il est difficile de l'appliquer à d'autres cas.

D'autres éléments nous indiquent la volonté de l'auteur de s'opposer à cette tendance à vouloir écrire l'Histoire nationale en écrivant des micro-histoires. Si l'Histoire est faite par des héros mythiques qui la transforment ainsi en une histoire, Behan renverse cette tendance en se montrant comme un antihéros. Il y a une contradiction entre la façon de raconter l'histoire, qui suit le canon de la littérature de prison et de l'autobiographie plus en général, et la représentation du héros dans l'histoire. Le moment autobiographique en Irlande semble être le moment de fusion avec la nation et les autres héros qui ont contribué à écrire cette histoire, ce qui pourrait paraître paradoxal si l'on considère que ce type de littérature est le moyen d'une compréhension intime. Nous affirmons que dans le cas de Behan, le projet ne se limite pas à une réécriture de l'histoire commune à travers un nouvel épisode, mais devient un moment d'introspection à travers lequel l'individu cherche à imposer son individualité en opposition avec le projet unifiant de la nation. Cette identité unique s'impose dans le récit à travers l'humour. Jung décrit l'humour comme une « qualité de l'homme qui [...] est vraiment divine, et qui seule le rend capable de maintenir son âme dans un état de liberté » (Jung 76). L'humour permet à Behan de garder la distance avec le fardeau du passé. En permettant de garder l'esprit libre, l'humour est une façon de résister à l'influence. Pour Behan il s'agit aussi de résister à l'isolement et au manque d'intimité de la prison.

Citons à ce propos un passage tiré de *Borstal Boy* où Behan raconte une journée dans la cellule de confinement : « one day's cellular confinement, one day's deprivation of mattress and one day's Number One diet » (BB 83).

I got up and did not wipe the crumbs off me, but gathered them and went for a bit of walk up and down the cell in my slippers thinking about Ireland and the suffering for her and all the starvation – in

particular of Terence MacSwiney, seventy eight days with no scoff at all, and my own father on hunger strike with ten thousand others in the internment camp during the civil war, but that was a different thing with ten thousand others. MacSwiney had the eyes of the world on him, and knew that it must be driving these bastards mad from the publicity he was getting. They were up and offering him every conceivable delicacy, chicken, ham, turkey, roast pork, steak, oh for the love of Jesus give over my mouth is watering.

If Johnston came up and said, 'here you are, sing two lines of "God save the King" and I'll give this piece of round steak', would I take it? Would I what? Jesus, Mary and Joseph, he'd be a lucky man that I didn't take the hand and all of him.

And sing a High Mass, never mind a couple of lines of 'God save the King', for it, aye or for the half of it. (BB 87)

Ici l'humour est créé par contraste. La dramatisation du début est créée par l'image du prisonnier qui ramasse les dernières miettes qui restent du bout de pain qu'il a eu pour dîner. Le souvenir des héros irlandais s'oppose à l'attitude de Behan envers la nourriture. Behan rend son personnage humain. Il a faim et il n'est pas fait pour souffrir (comme la plupart des êtres humains). L'humanisation du personnage est donc en opposition avec son héroïsation. Un héros est par définition quelqu'un d'exceptionnel, courageux et fort, qui a parfois des qualités surhumaines. Ainsi en révélant son humanité et en ironisant sur ce sujet Behan renonce au rôle de héros national. Le contraste entre un passé dramatique et la situation du personnage qui ne l'est pas – le confinement dans la cellule d'isolation ne dure qu'une journée – ainsi que les réflexions humoristiques auxquelles cela donne lieu, caractérisent toute l'œuvre de l'auteur. Le personnage Behan fait appel au passé lorsqu'il est en souffrance et a besoin de consolation, mais en même temps il met de la distance entre lui-même et ces héros grâce à l'humour.

L'œuvre de Behan constitue une histoire unique à l'intérieur de laquelle chaque texte est un épisode d'une épopée humaine. *Confessions of an Irish Rebel* est le dernier texte de Behan (sa mort prématurée l'a même empêché de revoir la version finale proposée par Rae Jeffs) et le dernier épisode de sa vie. Le récit commence avec le retour du héros en Irlande, raconte les nouvelles expériences en prison, le retour en Angleterre, les premiers succès après le séjour en France, et se termine avec le mariage. Nous pourrions suggérer que cette fin correspond aux fonctions 27 et 31 de la liste de Propp, c'est-à-dire à la reconnaissance et au mariage (qui étaient absentes dans *Borstal Boy*). Le fait de restaurer ces deux fonctions implique que Behan en voulant terminer son histoire essaie de mettre aussi un terme à l'histoire collective. Le « je » du narrateur semble prendre le dessus sur le « je » narré. Si nous imaginons que l'objet de l'épopée est le « je » narré et que le narrateur est celui qui essaie de se libérer de cet objet, le fait de mettre

fin à l'épopée – ce qui veut dire qu'il n'y a plus rien à narrer – pourrait nous faire supposer que la voix du narrateur s'impose par rapport à la voix du narré. Behan renonce donc à l'histoire nationale puisqu'il la termine, et ce faisant il réussit à raconter sa propre histoire. Avec sa confession c'est l'histoire collective qui s'arrête.

Les autres textes participent donc tous au « travail épique » car ils mettent en œuvre la narration, le conflit politique et la recherche d'une solution au conflit. Rappelons-nous à ce propos l'image de l'autobiographie proposée par Benjamin selon lequel les indices que l'archéologue retrouve aident dans leur ensemble à raconter l'histoire du site fouillé. La vie est faite d'épisodes et l'œuvre d'art qui narre la vie sera de la même nature. L'épisode est donc particulièrement important dans la reconstruction qui a pour but la compréhension. L'épisode est ce qui permet de construire l'unité. Même un texte apparemment unitaire comme *Borstal Boy* peut en réalité être considéré comme un ensemble d'épisodes qui se succèdent mais qui pourraient aussi exister l'un sans l'autre. Le caractère épisodique illustre donc cette tendance à l'épopée qui est suivant Todorov la nécessité de raconter l'histoire. Elle s'arrête donc lorsqu'il n'y a plus rien à raconter. Une analyse de la structure de l'œuvre de Behan en révélera la présence.

*Borstal Boy* est constitué en trois parties. Mais chaque partie est aussi divisée en plusieurs sous-parties que nous appellerons chapitres avec des coupures illustrées par la mise en forme (le blanc). La première partie compte six chapitres, la deuxième qui est la plus courte n'est pas divisée et la troisième compte neuf chapitres. La plupart de ces coupures dans la narration indiquent un changement de temps, que se soit un moment de la journée ou de l'année. *Confessions of an Irish Rebel* présente une structure très similaire à *Borstal Boy*. Mis à part le fait qu'il n'y a pas une division en trois grandes parties, la présence des coupures rappelant les chapitres de *Borstal Boy* nous indique cette similarité. Dans *Confessions* nous comptons vingt-trois chapitres. Ces divisions indiquent généralement un changement de temps et de scène. *Brendan Behan's Island* et *Brendan Behan's New York* sont très similaires entre eux. Le sous-titre du premier en indique la structure : « An Irish Sketch Book » suggère la facture anecdotique de la publication. Ce sous-titre manque sur la couverture de *Brendan Behan's New York* malgré le fait que les deux « talk books » présentent beaucoup d'analogies. Behan s'y raconte à travers les lieux et à travers les rencontres. Certes, à l'œil *Brendan Behan's Island* se présente comme beaucoup plus fragmenté que *Brendan Behan's New York*. Le premier est constitué de quatre chapitres plus un Epilogue. A la fin de chaque chapitre consacré à une partie de l'Irlande il y a

respectivement une nouvelle, « A Woman of no Standing » ; une transcription d'une pièce radiophonique intitulée *The Big House* ; une autre nouvelle, « The Confirmation Suit », et deux poèmes en version gaélique et anglaise. *Brendan Behan's New York* est aussi divisé en chapitres (cinq) relativement aux circonscriptions de la ville de New York. L'œuvre se termine avec des reproductions de lettres. Quant au reste, il s'agit de publications épisodiques rassemblées dans des recueils. L'apparence fragmentaire et la facture anecdotique sont paradoxalement unitaires dans l'œuvre de Behan. Premièrement, l'anecdote renvoie à l'épopée qui, elle aussi, est faite de récits échassés dans un récit principal. Nous le voyons surtout dans l'*Odyssée* et notamment dans les chants cinq à sept quand Ulysse se retrouve à la cour d'Alcinoos en train de narrer ses aventures et de les écouter aussi. En effet l'aède chante la guerre de Troie, ce qui fait pleurer Ulysse, et c'est ainsi qu'il commence son récit. Deuxièmement il y a un rôle qui est unificateur et c'est celui du conteur.

'The storyteller takes what he tells from experience – his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale.' Walter Benjamin argues that the figure of the storyteller embodies the social rituals of legitimation and conferral, drawing authority from his capacity to relate stories to others, while simultaneously passing on the power of narrative to his listeners. Accordingly, as Ross Chambers has pointed out, the storyteller cedes his authority even as he exercises it, for in the act of disclosing his narrative 'secret' or germ, he ceases to possess and control its dissemination. The storyteller is thus, in classic Barthesian terms, the author of his own disappearance, which Benjamin acknowledges in the conclusion of his essay when he writes that the storyteller 'is the man who could let the wick of his life be consumed completely by the gentle flame of his story.' (Brannigan 49)

L'acte du conteur nous ramène aussi à l'acte autobiographique qui représente et, pourrions-nous dire, entraîne la mort. Le conteur meurt avec son histoire car il se libère d'elle et l'offre à son audience (ou à son lecteur). L'expérience est donc la source de l'histoire. En même temps, le conteur sait que son histoire va survivre :

Step by step storytelling accompanied the continual becoming of History providing mankind with the ability of turning events into tales and thus saving them from oblivion [...]. By telling tales and listening to them man kept the past alive transmitting it from generation to generation, albeit according to a fluid alteration of form and content that depended on the successions of storytellers and on the environmental and social conditions of the time which would prove the most powerful of modifying factors. Through storytelling, man had in fact acquired the possibility of creating the past which when deprived of the time-space support otherwise furnished by this tool, would have remained

an inconsistent and amorphous accumulation of events whose existence that could not be deduced by the present.<sup>145</sup>

Les procédés narratifs nous aident à avoir un regard unitaire sur l'œuvre. Les textes de Behan (pièces de théâtre à part avec l'exception de *The Big House*) mélangent inévitablement récit et dialogues. Il s'agit d'une polyphonie qui caractérise l'œuvre de Behan et qui donne la voix non seulement à des personnages différents, mais aussi aux voix différentes du même « moi ». Il en est de même pour le style oral qui caractérise toute l'œuvre, mais nous y reviendrons dans la partie suivante lorsque nous nous occuperons en détail du style de l'auteur et de la dichotomie écrit-oral. Ce qui est évident est l'utilisation de la première personne. Les textes en prose sont pratiquement tous écrits à la première personne : Behan se présente comme le narrateur. Ces histoires relèvent de l'expérience personnelle ou bien il s'agit des faits que le narrateur a entendu raconter ou dont il a été témoin.

C'est la narration, le fait de raconter la même histoire, qui donne une unité à l'œuvre de Behan. Si nous nous arrêtons un instant sur cet aspect, nous nous apercevons qu'à lui tout seul il résume la production et la vie de Behan qui n'est que récit : il y a l'histoire personnelle qui veut s'imposer par rapport à l'histoire collective, il y a l'histoire en tant que récit de faits réels et au contraire renvoyant à un récit de faits inventés qui laisse la place à l'imaginaire et au *fantasme*. Parmi les synonymes du mot histoire en français nous trouvons aussi épisode et anecdote. De plus, le mot « histoire » en français et le mot « *story* » en anglais renvoient respectivement à blague et *joke*. L'humour est une autre constante de la création de Behan que nous avons reconnue comme participant à l'introspection grâce à son pouvoir libérateur. Dans son œuvre, Behan parle de son humour comme dans *Borstal Boy* : « I have a sense of humour that would nearly cause me to burst out laughing at a funeral, providing it was not my own, and solemn speeches are not easily made by me. I can't keep it up » (BB 136). Cette même idée est proposée dans *Confessions of an Irish Rebel* : « I have a sense of humour that would nearly cause me to laugh at a funeral, providing it wasn't my own » (CIR 31). Lorsque quelque chose est trop dur à dire il recourt souvent à la moquerie. C'est ce qui est affirmé dans *Confessions of an Irish Rebel* : « I have never been able to talk about things that mean a deal to me » (CIR 28). Puisque l'introspection est un procédé difficile et parfois douloureux, Behan nous raconte la sienne comme une histoire avec beaucoup d'humour, ce qui libère son âme de l'héritage national et lui permet de parler plus facilement des sujets sérieux. L'étymologie du mot histoire nous ramène

---

<sup>145</sup> Vito Carracci, *The Irish Fairy Tale*, (Plymouth : John Cabot University Press, 2012, 2-3).

également à l'enquête ou à la connaissance acquise par l'enquête, du grec *historia*, lui-même ayant des origines dans le mot *hístōr* qui veut dire sagesse. Nous sommes donc renvoyés à la fonction introspective de l'autobiographie. L'humour est ce qui aide Behan à se défaire de l'héritage national et à constituer un modèle qui apporte une réponse « nouvelle » à une crise nationale et personnelle.

#### **1.4.4 Les « je » et la voix de l'autre**

Nous venons d'affirmer que l'œuvre de Behan, sous toutes ses formes, participe à une investigation personnelle qui se fait via l'introspection, à une lutte visant à la résolution d'un conflit. Ce travail est certes un travail personnel, mais dans le projet, se mêlent nombre des voix qui ramènent chaque projet personnel à la communauté, par reconnaissance dans le groupe ou par opposition à celui-ci. Nous avons vu comment Émile Lucas-Leclin souligne la pluralité de l'écriture à la première personne. Pour lui cette écriture, plutôt qu'un procédé d'unification, devient une déconstruction du « moi ». Nous avons d'abord mis l'accent sur la dualité du texte behanien qui se présente comme un dialogue entre une voix narrant et une voix narrée qui fait qu'elle s'opposent souvent. Ce conflit est le premier indice d'une polyphonie dans l'œuvre de Behan. Dans ce cas spécifique nous devrions peut être parler de diphonie. Deux ou plusieurs « je » apparaissent dans les récits. Comment les reconnaître ? Il s'agit, comme nous l'avons dit, des voix du narré et du narrateur que nous identifions grâce à l'utilisation du présent par opposition au passé et grâce à la plupart des verbes exprimant des émotions et des pensées<sup>146</sup>.

Nous pouvons observer que ces expressions de la « présence » du « je narrant » sont très nombreuses dans les « talk books » et, même si elles sont en nombre inférieur, dans *Borstal Boy* et dans certaines des nouvelles. Ce qui indique donc une double présence et par conséquent une double voix. En d'autres termes, le « je narrant » essaie d'émerger et de l'emporter sur le « je

---

<sup>146</sup> Voir annexe V. Nous avons repéré dans le texte de nombreuses formules qui créent un effet de rupture dans la narration des événements passés en introduisant la voix du narrateur – présente – dans le récit de l'événement passé. En observant ces expressions nous avons l'impression que le narrateur peut exprimer son point de vue par rapport à ce qu'il connaît du passé qu'il raconte avec une prise de distance – ce que King appelle *afterwardness* en reprenant le concept freudien (King 21). Nous n'avons pas exclu les formules dans lesquelles la présence du narrateur ne se manifeste pas avec le « I » mais qui indiquent tout de même une expression d'opinion ou une prise de position, souvent avec des expressions qui ressemblent à des proverbes ou des dictons.



narré » ou il essaie simplement de dire « moi aussi, j'existe ». L'œuvre de Behan est caractérisée par un style oral qui dans certains textes renvoie à leur genèse, mais qui en général reflète la volonté de reproduire le style d'une conversation orale informelle. Souvent, notamment dans *Confessions of an Irish Rebel* et dans les « talk books », la narration est interrompue par des expressions qui indiquent que la voix du narrateur essaie d'émerger comme pour expliquer ce qui a été dit et souvent pour introduire son point de vue : « I » dans ces cas semble vouloir dire « maintenant j'ai une idée différente ».

Nous le voyons par exemple lorsque le « je narré » s'exprime à propos de la peine de mort, sujet qui lui vient à l'esprit lorsqu'il se souvient du procès de Nuremberg : « I regret to say that I favoured capital punishment at the time to a limited extent, even for a woman, and I felt that justice was being meted out to this people, and I am not very proud of these sentiments today » (CIR 78). Nous trouvons d'autres expressions telles que : « to my way of thinking » ou « I like to put things on record » qui rappellent des conversations de comptoir où le « je » du narrateur cherche à imposer son point de vue. Exprimer son opinion peut vouloir dire chercher à imposer sa personnalité. Surtout dans une conversation orale informelle où il est plus facile d'exposer son opinion car il n'y a rien d'officiel en ce qui est affirmé. Mais en même temps, tout en étant un ouvrage écrit, *Borstal Boy* contient ce genre de formule. Ceci confirme que de tels procédés ne dérivent pas seulement de la manière dont l'œuvre fut créée mais qu'ils relèvent du style de l'auteur et s'apparentent à une tendance typique de la culture irlandaise concernant le conte. Brannigan l'explique ainsi :

Benjamin argues that the short story is a reductive manifestation of the oral story form, 'which no longer permits that slow piling one on top of the other of thin, transparent layers which constitutes the most appropriate picture of the way in which the perfect narrative is revealed through the layers of a variety of retellings.' Irish short story writers in the early twentieth century did not, in Benjamin's words, 'remove themselves from oral tradition,' however, but adopted the tropes and styles of oral fiction within the conventions of the written form. [...] The short fictions written by Brendan Behan between 1941 and 1953, however, maintain to a large extent the narrative conventions of oral storytelling... (Brannigan 50)

Nous avons constaté que le passage du temps passé au présent coïncide avec celui du personnage au narrateur. Cette opposition entre personnage et narrateur est donc aussi une opposition entre « je » du passé (personnage) et « je » du présent (le narrateur). Il s'agit bien évidemment d'un présent de narration. Cette précision s'impose puisque nous avons parlé de l'« absence » qui dérive de l'écriture. Le narrateur n'est plus présent et sa parole devient passée

une fois prononcé. De même en est-il pour le conteur qui se sépare (et marque donc son absence) de l'histoire en la racontant. Mais nous parlons tout de même de présent par opposition au passé qui est utilisé pour raconter les événements concernant le personnage. Nous observons effectivement que des coupures apparaissent dans le texte lorsque le narrateur passe du temps passé au temps présent. Ce temps présent ne concerne pas que le « je » et nous avons choisi de ne pas éliminer les formules au présent qui n'avaient pourtant pas la marque de la première personne. Nous avons aussi choisi de retenir les expressions au *present perfect* qui expriment un lien entre passé et présent, ainsi que beaucoup d'expressions contenant des verbes modaux qui, comme nous le savons, expriment la manière de présenter un événement et donc la position du locuteur par rapport à un fait ou un sujet.

Il serait tout de même restrictif de parler de dualité dans une œuvre dans laquelle l'élément polyphonique aide à rendre l'unité. La voix de l'autre dans l'œuvre de Behan est, comme nous venons de le dire, une des caractéristiques qui permet de reconnaître ses différents morceaux comme parties d'une unité. Cet autre est en réalité une quantité d'autres. Les personnages que Behan met en scène dans ses récits ont tous une voix différente. Nous avons déjà dit qu'à travers les épithètes, Behan présente des typologies différentes de personnages dont certains qui ont réellement existé. Le droit à la parole est donné au héros (ou devrions-nous dire au antihéros) mais aussi aux autres personnages. Les gardiens ont leur mot à dire même si souvent il est opposé à celui du héros. Il en va de même des autres prisonniers que ce soient Charlie ou Ginger ou Cafferty ou les prisonniers qui agissent comme des antagonistes.

L'autre est aussi la voix qui vient du passé, de la tradition notamment, qui est toujours présente. Les différents épisodes de l'étendue autobiographique représentent cet échange entre les « je » dans le processus de construction individuelle et les voix du passé représentées la plupart du temps par les chansons, les poèmes et les légendes cités dans le texte. Pour parler de ces voix du passé nous allons nous tourner vers le mot de trace comme Derrida l'entend, c'est-à-dire dans une acception d'origine qui a disparu et qui, tout en n'existant plus et grâce à cette inexistence, apporte une angoisse de la disparition. Chercher cette trace disparue implique le fait de laisser venir les voix des autres. Dans son article intitulé « Freud et la scène de l'écriture<sup>147</sup> », Derrida parle du fonctionnement de l'ardoise magique en suivant la métaphore de Freud. L'objet en question permet d'écrire, d'effacer et de réécrire et d'avoir l'illusion d'un support toujours nouveau. La première couche en celluloïd ne porte pas les traces – au contraire elle les protège

---

<sup>147</sup> Jacques Derrida, « Freud and the Scene of Writing », *Writing and Difference* (Chicago : The University of Chicago Press, 1978, 196-231).

de ce qui a été écrit auparavant. La couche de cire qui est invisible porte au contraire les traces laissées par la pression effectuée par le stylo. En gardant à l'esprit ce qui a été argumenté jusqu'ici ainsi que l'affirmation de Kiberd relative à l'autobiographie en Irlande, nous pouvons comparer cette dernière à l'ardoise magique. Une nouvelle autobiographie – une histoire personnelle – donne l'impression d'une couche nouvelle sans traces. Il ne s'agit que d'une illusion – telle que l'effet de l'ardoise magique – car les couches sous-jacentes gardent les traces de ce qui a été écrit auparavant sous la première couche apparemment vierge.

Des impressions du monde externe et du passé notamment, venant de la mémoire de quelqu'un d'autre, restent inscrites, bien que n'étant pas toujours visibles, sur la couche plus profonde et sont ainsi enregistrées. Cette comparaison nous amène à supposer qu'écrire une autobiographie libre des traces de ce qui a été précédemment dit, pensé et raconté, est impossible. De plus l'autobiographie permet d'exprimer cette absence du passé qui ne peut pas être effacé. Par son attribut d'absence, l'autobiographie est le moyen privilégié d'expression de cette dernière. Elle est absence elle-même car elle est la voix du mort, elle est prosopopée comme le dit De Man. L'écriture en général concerne la mort car elle représente, contrairement à la voix, l'absence du corps.

En suivant encore De Man qui propose de définir l'autobiographie comme *défiguration*, nous devons ici introduire une autre caractéristique de l'écriture behanienne qui est la dramatisation – cette fois non dans le sens d'exagération mais de théâtralisation – du récit. Si, comme nous venons de le dire, la polyphonie caractérise l'écriture de Behan, elle indique aussi l'interprétation. Si la présence de la parole de l'autre a été jusqu'ici interprétée dans le sens de « donner la parole à l'autre », il est nécessaire de la lire aussi dans le sens de « prendre la parole » et, par extension, le rôle de l'autre. « I played the man » dit Behan. Quels sont les personnages de cette grande pièce ? Il y a certes, les « je » qui ont ce double rôle dont nous avons parlé. Mais à côté il y a Charlie, Ginger, Cafferty, « un gardien », Beatrice, Crippen, the Bard, Maria Concepta, aunt Henrietta, Granny English, Mrs Murphy pour ne citer que les principaux. Il s'agit pour Behan d'enlever et de mettre des masques et de rentrer ainsi dans le rôle de chaque personnage.

Quelle est donc la place de l'auteur dans cette histoire où l'autre est le personnage principal ? Dans l'œuvre de Behan l'affirmation de l'identité est toujours possible, nous l'avons vu, grâce à l'humour. Mais la voix de l'individu s'impose aussi à celle de la collectivité à travers un langage qui reflète l'idiome quotidien. Les contrastes créés d'une part par la dualité de la

narration – l'expression du narré et du narrateur – et de l'autre par l'interaction entre l'individu – avec déjà ses contradictions internes – et la tradition sont exprimés par cette polyphonie caractérisant l'œuvre de Behan. L'humour qui advient lorsqu'il y a incongruité, contraste et conflit, est donc l'élément autobiographique par excellence et aide l'individu à mettre de la distance entre lui-même et la mémoire imposée par le passé.

## Conclusions de partie

Cette première partie nous a permis de définir certains aspects fondamentaux de l'œuvre de Brendan Behan. L'entreprise était certainement risquée et il a fallu reconsidérer les définitions des genres et se permettre des libertés qui sont sans doute critiquables mais qui nous permettent de trouver une unité de sens aux textes de notre corpus. Nous avons défini la mémoire, qui est au centre de notre interrogation, comme étant l'autobiographie même. Elle permet en effet une recherche d'une unité à partir de fragments. La mémoire comme l'autobiographie rappelle l'absence, le passé qui n'est plus et pourtant elle permet paradoxalement, ou du moins elle en donne l'illusion, de garder en vie ce passé. Comme l'autobiographie, la mémoire est image puisque représentation épisodique d'une expérience vécue ou entendue, et elle se modèle avec le langage. Le rôle prédominant du langage nous fait cogiter sur la traduction de l'image et l'invention. L'autobiographie, nous l'avons vu, ne peut dire vrai, et une bonne partie est laissée à l'imagination. Elle reflète l'acte de mémorisation duquel l'invention fait partie intégrante. Dans les deux cas on cherche à trouver une unité à un ensemble de fragments.

Cette première phase de notre étude nous a permis de souligner aussi le lien qui existe entre l'histoire personnelle et la communauté. L'écriture de sa propre histoire ne peut se faire sans se rapporter à l'autre et au passé. Ce lien que les écrivains irlandais nouent avec le passé nous a poussée à prendre en compte l'idée que chaque histoire personnelle n'est que la réécriture d'une histoire commune qui mélange Histoire et légende. L'auteur est avant tout un conteur qui passe la même histoire de génération en génération. La mémoire est fondamentale pour son travail. Comme le dit Walter Benjamin, la mémoire est la faculté par excellence dans l'épopée<sup>148</sup>. Elle est au centre de l'activité du conteur et de l'auditoire<sup>149</sup>. Communiquer une histoire permet aussi qu'elle ne soit pas oubliée même si cela veut dire qu'elle est en quelque sorte réinventée à chaque fois, et que le conteur devient aussi un créateur du passé.

La comparaison de l'œuvre de Behan au conte et à l'épopée nous a montré les limites d'une telle théorie et en même temps elle a confirmé une tendance au recours des formes traditionnelle et ancienne de narration dans les formes modernes. Nous avons ainsi reconsidéré l'épopée et nous l'envisageons plutôt comme un travail de recherche de solution à une « crise »

---

<sup>148</sup> Walter Benjamin, « The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov », Hale, Dorothy J, (Ed). *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000* (Malden, Mass. : Blackwell Publishing, 2006, 361-378).

<sup>149</sup> A ce propos, Le Goff note : « ainsi Pierre Janet 'considère que l'acte mnémonique fondamental est la "conduite du récit" qu'il caractérise tout d'abord par sa fonction sociale parce qu'elle est communication à autrui d'une information en l'absence de l'événement ou de l'objet qui en constitue le motif' » (Le Goff 107).

personnelle et communautaire. Dans ce tiraillement entre l'individu et la communauté, qui reflète un combat entre présent et passé, l'on retrouve les contradictions qui caractérisent la production de Behan et qui, malgré une tentative de la part de l'auteur de se sortir de ce conflit, restent de manière générale irrésolues. Même si nous avons parlé de fin de l'histoire, nous avons mis l'accent sur l'aspect du témoignage et de la trace qui est laissée à la postérité à travers l'art. Lorsque la vie devient histoire, c'est une mort certes, mais c'est aussi le passé qui est maintenu en vie.

En essayant de montrer comment histoire personnelle et histoire collective se mélangent, comment l'autobiographie se sert de la réalité autant que de l'invention, et en mettant l'accent sur la narration qui demeure un élément fondamental de l'œuvre, cette partie a soulevé des problèmes et elle a mis en évidence les difficultés de définition de la production de Behan. Certaines questions se posent ainsi de toute évidence : est-il possible de distinguer une poétique de la mémoire ou en tout cas une poétique de la mémoire dans l'œuvre de Behan ? Nous verrons cela en détails dans la partie suivante où nous nous concentrerons davantage sur les textes que nous avons délaissés jusqu'à maintenant et nous reviendrons sur l'importance de la narration et du témoignage, sur le conflit entre l'histoire, la voix personnelle et la voix de la communauté.

## 2. Ecrire la mémoire. Vers une définition de la poétique de l'œuvre de Brendan Behan

Nous avons défini l'œuvre de Behan comme une œuvre de mémoire, autrement dit, la mémoire – sous ses diverses formes – est l'élément dominant de l'œuvre. Mais qu'est-ce que cela signifie ? Cela veut-il dire que la mémoire est l'objet de cette littérature ? Ou bien en est-elle le sujet ? La mémoire est certes l'objet des œuvres de Behan car elles évoquent des souvenirs, mais elle en est aussi le sujet car elle constitue ces œuvres. Nous avons vu qu'elle est une fonction permettant la conservation et la réutilisation des informations, qu'elle est aussi liée à la perception et par conséquent à la connaissance<sup>1</sup>. La mémoire, également, est étroitement liée à l'imagination – au fantasme. Tout en soulignant le rôle de la mémoire dans la création behanienne, nous avons établi les relations étroites entre celle-ci et l'autobiographie puisque nous avons retrouvé dans la réminiscence et dans l'autobiographie la notion de quête et de volition.

Dans le troisième chapitre de la première partie nous avons insisté sur la connotation épique de l'œuvre de Behan et sur les traits qui rappellent aussi l'univers du conte. La mémoire est liée au monde du conte et cela non seulement par rapport à ce que nous avons affirmé, en citant Jacques Le Goff et Walter Benjamin<sup>2</sup>, quant à son rôle dans l'épopée et en général dans l'activité du conteur. Rappelons-le, la mémoire est fondamentale dans la communication à autrui d'un événement que ce dernier n'a pas vécu. Soazig Hernandez écrit dans son ouvrage sur le conte : « conter est une activité mnémonique. La réminiscence est à la base de la tradition qui transmet les événements les plus importants de génération en génération. En racontant, le conteur ramène à la surface les images et les idées de son souvenir et les mêle aux conventions contextuelles et verbales de son groupe<sup>3</sup> ».

Un autre élément vient créer un lien entre mémoire et conte : l'identité. La mémoire – ici dans sa filiation avec l'autobiographie et plus précisément avec la quête – implique, comme le conte, une recherche identitaire. Le conte, remarque encore Hernandez, est « un univers qui met en scène le passage de l'enfant-adolescent à l'âge adulte [...]. Les psychanalystes y voient

---

<sup>1</sup> Cf. 1.3.

<sup>2</sup> Cf. 1.4.3.

<sup>3</sup> Soazig Hernandez, *Le monde du conte. Contribution à une sociologie de l'oralité*, (Paris : L'Harmattan, 2006, 106-7).

l'expression organisée de fantasmes, et des récits de transformation du héros permettant d'atteindre une conscience supérieure, aidant à la construction de la personnalité » (Hernandez 74).

Les éléments qui lient l'œuvre de l'auteur au monde du conte nous semblent nombreux et nous avons essayé d'en donner une idée dans le dernier chapitre de la première partie. Cependant nous nous sommes rendue compte que ces premières réflexions avaient soulevé d'autres problématiques. Les définitions que nous avons essayé de donner restent en effet assez théoriques. Nous voulons donc à présent tenter de définir l'œuvre de Behan ainsi qu'une poétique propre à cette œuvre qui apparaît hybride. Nous aborderons également un autre aspect de la mémoire lié à la littérature. Lorsque nous parlerons de la mémoire en lien avec la littérature, nous considérerons ses différentes fonctions – que nous avons identifiées comme la mémoire habitude ou involontaire et la mémoire volontaire – ainsi que le rapport qu'elle entretient avec l'autobiographie, mais nous ne pouvons pas sous-estimer la notion très importante de « mémoire de la littérature », c'est-à-dire d'une littérature qui se souvient de la littérature. De ce fait le troisième chapitre de cette partie sera consacré aux influences littéraires dans l'œuvre de Behan. En effet, si nous remarquons d'une part qu'elle a du mal à se libérer de la tradition nationaliste, de l'autre, elle démontre à plusieurs reprises qu'elle vise à innover et à prendre les distances avec cette tradition.



## 2.1 Genres et Thèmes

Il faut avouer que l'appellation d'œuvre de mémoire nous sort de l'impasse de la définition du genre dans la production très hétéroclite de Brendan Behan. Il est en effet fort difficile de la classer sous une étiquette unique. Nous avons déjà abordé l'aspect autobiographique de l'œuvre. S'agit-il d'autobiographie ? Oui et non. Tout en étant inspirées de sa vie, les pièces de théâtre ainsi que beaucoup de nouvelles, ne répondent pas aux critères de l'autobiographie, ne serait-ce qu'à cause de l'absence du déictique « je ». Rappelons cependant que la présence d'un narrateur auto-diégétique n'est pas le seul élément permettant de définir une autobiographie. Même lorsque la forme respecte des critères autobiographiques, nous nous apercevons que le côté fictionnel prépondérant des textes comme *Borstal Boy*, *Confessions of an Irish Rebel*, *Brendan Behan's Island*, *Brendan Behan's New York*, et de nombreuses nouvelles et articles, rappelle plutôt l'autofiction. Nous avons en quelque sorte profité du flou qui règne autour du concept d'autobiographie pour nous donner la possibilité de regrouper toute l'œuvre de l'auteur sous cette appellation qui, nous le rappelons, s'entend comme expression de la subjectivité, comme espace de mémoire, de témoignage d'une existence et d'affirmation de son propre être<sup>4</sup>.

Définir l'œuvre de Behan comme autobiographie, ou œuvre de mémoire n'empêche pas de voir que ce qui ressort de l'étude de cette œuvre est une indécidabilité du genre, car notre définition d'autobiographie fait tomber toute frontière. Pourquoi faire référence à l'épopée qui se présente généralement comme un récit à la troisième personne et qui a une fonction référentielle ? Comment interpréter le caractère lyrique, émotionnel, de *Borstal Boy* et *Confessions of an Irish Rebel* qui leur donne plutôt une fonction expressive ? Pouvons-nous reconnaître dans ces deux textes des caractéristiques du *bildungsroman* ? Comment classer *Brendan Behan's New York* et *Brendan Behan's Island* ? Ne s'agit-il pas de récits de voyage plutôt que d'autobiographies ? Comment interpréter leur caractère anecdotique ? Ce caractère permet-il de rapprocher ces œuvres du conte ? Autant de questions qui resteront sans véritable réponse car Behan joue avec plusieurs genres et styles qui rendent son œuvre difficile à classer, ou plutôt qui, ensemble, caractérisent son style. Nous passons de la fiction (nombre de passages qui racontent des faits réellement vécus sont extrêmement romancés) à un réalisme qui est rendu entre autre par l'utilisation d'un langage qui rappelle la vie de tous les jours<sup>5</sup>, notamment la vie des ouvriers dublinois, un monde très éloigné de celui des héros de l'épopée et des contes

---

<sup>4</sup> Cfr. 1.2.3.

<sup>5</sup> Nous approfondirons les aspects linguistiques dans la troisième partie.

irlandais. Le développement moral, psychologique et intellectuel du jeune héros de *Borstal Boy* rappelle plutôt le roman d'apprentissage. Le Brendan Behan de *Borstal Boy* est au début de l'histoire un jeune assez naïf et ingénu, mais nous assistons tout au long du roman à son parcours de maturation et d'affirmation personnelle. Quant à *Confessions of an Irish Rebel*, d'une part nous pouvons le classer facilement sous le genre de la confession en raison de son titre, mais de l'autre il rappelle aussi les mémoires à cause de sa relation étroite au moment historique. Les pièces de Behan ont été classées parmi les comédies<sup>6</sup> ou dans les *music-hall*, et nous pouvons aussi reconnaître leur parenté avec l'*extravaganza*, dans la lignée de Synge un auteur auquel Behan fait souvent référence dans son œuvre.

Comment retrouver les traces du projet autobiographique dans cet ensemble hétérogène ? La tendance de Behan à lier son œuvre au moment historique, culturel et politique est certainement un élément récurrent dans sa production, ce qui fait de lui, en quelque sorte, un témoin, un chroniqueur. Son art vise à divertir, mais essaie aussi de représenter une société en transformation qui pourtant reste prise entre tradition et modernisme. La production de Behan alterne également tradition et innovation, représentant ainsi à travers ses formes, et non seulement ses thèmes, un moment de transition.

Puisque nous venons d'introduire un nouvel élément, le témoignage, nous allons voir ce qui le lie au conte et à l'autobiographie et nous allons approfondir ce qui a déjà été mentionné au troisième chapitre de la première partie afin de justifier la relation, qui nous semble indiscutable, entre l'œuvre de Behan et une activité de conteur, afin de définir aussi son rôle à l'intérieur de l'œuvre. Nous allons par ailleurs souligner les traits distinctifs de cette œuvre, notamment la question du genre et des thèmes récurrents.

### **2.1.1 Expérience personnelle entre témoignage et conte**

Le conteur, nous dit Benjamin, base son récit sur l'expérience : l'expérience d'autrui, qu'il a entendue par d'autres conteurs, mais aussi l'expérience personnelle (Benjamin 364). Si l'œuvre de Behan est liée au monde du conte comme nous essayons de démontrer, son caractère

---

<sup>6</sup> Voir à ce propos John Brannigan, « The Comedies of Brendan Behan » (Mary Luckhurst, *Modern British and Irish Drama 1880-2005*, Oxford : Blackwell publishing, 2006, 247-57).

autobiographique est aussi lié au témoignage historique. La figure du conteur, et du barde en Irlande, est une figure presque sacrée. Cet être très savant est dans la plupart des cas dépositaire de l'histoire, de la tradition de son peuple. Les bardes étaient des spécialistes de l'histoire et de la généalogie, ainsi que des mythes et des épopées ou encore de la satire du gouvernement et de la société. Le conteur non seulement détient le savoir, mais il le transmet. Dans la transmission il y a forcément une activité d'analyse, de filtration, de déconstruction et de reconstruction des informations. Le rôle du conteur n'est pas seulement de transmettre, mais d'interpréter le passé et de le créer en quelque sorte.

Pour Luis Mateo comme pour Jean Markale, le conte pourrait être perçu comme une sorte de récit comptabilisant le passé, afin de le présenter comme ce qui doit être cru, pensé, estimé. Le conteur serait donc chargé de rendre des comptes après avoir trié et filtré des informations.

Ceux qui racontent sont aussi des dompteurs et des montreurs, des danseurs et des mimes, des charlatans, des prestidigitateurs, des enchanteurs, des nécromanciens, des avaleurs de feu, des conteurs. Ils bataillent, montrent des marionnettes, imitent des cris d'animaux, parodient les sermonneurs. Ils possèdent tout un répertoire de dits, monologues, disputes ou débats qu'ils actualisent en fonction du lieu. (Hernandez 103)

Pour être cru, un conteur doit citer sa source et montrer qu'elle est fiable ou avoir été le témoin direct de ce qu'il raconte. Son rôle est similaire à celui du témoin historique. Tout en ne négligeant pas les différences entre ces deux figures, nous essaierons ici de porter une attention particulière aux éléments qui les rapprochent. Un témoin est quelqu'un qui, parce qu'il a vu, entendu ou vécu un fait, peut en reproduire une version ou la certifier. Mais un témoin est aussi la preuve même de quelque chose. Le témoignage historique est en quelque sorte un témoignage autobiographique et dans les deux cas rien ne nous garantit la fiabilité du récit. Si nous ne pouvons pas limiter l'œuvre de Behan à un témoignage historique, nous ne pouvons pas non plus oublier, par exemple, les premières motivations qui ont poussé Behan à écrire *Borstal Boy* – ou en tout cas sa première version. Rappelons-nous la déclaration de Behan dans la lettre adressée à Bradshaw<sup>7</sup> où il affirmait avoir commencé un roman historique sur la campagne de 1939. Il aurait amorcé ce roman en 1943 lorsqu'il était à la prison de Mountjoy où il devait purger une peine de quatorze ans pour tentative de meurtre d'un agent de police. Il faut également garder à l'esprit les conditions dans lesquelles les sessions d'enregistrement des « talk books » se sont déroulées qui évoquent les interviews-témoignages utilisées par l'historien dans son travail de documentation et de reconstitution des faits. De plus, l'œuvre de mémoire et le témoignage ont

---

<sup>7</sup> Cf. 1.3.2.

un but commun, celui de ramener un fait communautaire à un niveau individuel, de permettre à l'individu qui témoigne de faire partie de l'histoire en donnant aussi son point de vue.

Pour Ronald J. Grele<sup>8</sup> l'interview-témoignage rappelle certains traits de la narration et du récit d'une histoire, tout en n'étant pas autobiographie, biographie ou mémoire proprement dits. Ce qui différencie ces procédés historiques des procédés littéraires (dont le conte relève au contraire) est, selon Grele, la perspective historique des conversations. Il écrit en effet : « The recorded conversations of oral history [...] are joint activities, organized and informed by the historical perspective of both participants and therefore [...] they are not really autobiographies » (Perks-Thompson 44). Ce qui est souligné dans l'article de Grele est l'aspect narratif des conversations car les faits sont racontés comme des histoires. Le témoin est en quelque sorte aussi un conteur. Ceci veut alors dire que n'importe quelle personne peut se définir comme conteur. Si nous ne pouvons pas affirmer que tout homme est un conteur, tout comme nous ne pouvons pas dire que tout homme qui écrit est écrivain, il est en revanche plausible que tous, nous soyons des conteurs ou des écrivains potentiels et que nous ayons la capacité de raconter un événement en utilisant des techniques narratives (même si celles-ci restent élémentaires). Nous avons tous, à un moment ou un autre, entrepris l'activité de raconter des histoires, et cherché à reproduire ces histoires avec l'aide de notre mémoire et de notre imagination.

Or, nous voulons mettre l'accent sur un point d'intérêt qui unit les deux pratiques du conteur et du témoin et qui est l'aspect collectif, voire universel, de ces deux types de narration. Si, comme nous venons de l'affirmer, le témoignage ramène à un niveau individuel un fait collectif, il est aussi vrai que cette pratique vise ensuite à une nouvelle ouverture au collectif. Le conteur universalise son expérience et celles des autres<sup>9</sup>. Le témoin, consciemment ou inconsciemment, fait de même. En d'autres termes, son témoignage permet souvent de donner la parole à un individu, certes, mais aussi à une classe ou à une catégorie de personnes qui ne l'auraient pas autrement. L'aspect social du témoignage oral est, en effet, qu'il donne la parole à une classe sociale – souvent la classe ouvrière – qui, sans cela, resterait représentée

---

<sup>8</sup> Ronald J. Grele, « Movement without aim. Methodological and theoretical problems in oral history », Robert Perks et Alistair Thomson (eds.), *The Oral History Reader* (London and New York : Routledge, 1998, 44).

<sup>9</sup> Pour une étude plus approfondie du concept d'universalisation du conte, voir Hernandez, notamment le chapitre 7. Hernandez y écrit : « dans le discours, le conte s'adresse à l'humanité entière, nous retrouvons des conteurs partout et les histoires circulent par-delà le monde, de peuples en peuples. L'universalité prend ici la forme de valeurs posées comme universelles et partie prenante de toutes cultures. Le conteur représente l'image d'un citoyen du monde, possédant un savoir-faire universel et démocratique » (144). Nous ramenons le terme d'universalité aussi au sens restreint de « communautaire », dans la mesure où il implique un travail d'ouverture de soi vers l'autre. Le conteur peut compter sur un savoir-faire personnel qui lui donne la possibilité de s'ouvrir et d'atteindre l'autre. Il parle de et pour l'autre et il fait de son art une production sociale.

exclusivement par d'autres classes sociales, c'est-à-dire par un regard extérieur. Le témoignage permet le recouvrement des expériences des différents témoins, des personnes ordinaires, qui seraient autrement perdues. Il permet de présenter tous les points de vue, ou en tout cas c'est à cela qu'il aspire. L'approche historique qui exploite le témoignage oral veut donner une place centrale à l'individu et, à travers lui, à la communauté : « The co-operative nature of the oral history approach has led to a radical questioning of the fundamental relationship between history and the community. [ ... ] Through oral history the community can, and should, be given the confidence to write its own history » (Perks-Thomson 26-7).

A partir de ce que nous venons de dire et des déclarations de Behan, ainsi que du changement idéologique qui s'opère en lui à travers son œuvre (et qui s'exprime dans celle-ci) il nous semble possible de postuler que Behan désire donner la parole à ceux qui, autrement, ne seraient représentés que par le biais d'autres regards. Behan ressent peut-être la nécessité d'apporter un témoignage qui s'oppose à celui d'autres activistes et leaders et de contribuer en quelque sorte à écrire l'histoire d'une époque, comme quand il affirme « I'd like to put these things on record, because in America and in England, and indeed in Ireland, there are a great number of people who claimed that they fought for the cause of Ireland and they did not » (CIR 103). Le contexte de sa déclaration est le suivant : le héros de *Confessions of an Irish Rebel* se trouve à Manchester où il doit aider ses camarades à faire évader un soldat de l'IRA emprisonné en Angleterre. Dans son récit Behan raconte qu'il doit contacter un certain William Scurrie par le biais d'un ancien soldat des Connaught Rangers<sup>10</sup>, Stephen Lally, un des chefs de la rébellion qui a éclaté en Inde lorsque les soldats ont entendu les nouvelles des attaques des *Black-and-Tans* contre les irlandais. Comme à d'autres moments, Behan se sert de ses souvenirs du passé pour exprimer son point de vue. En mettant en valeur certains rebelles de la vieille génération, notamment avant la signature du traité de 1921, il critique les nouveaux représentants du mouvement nationaliste républicain (et du gouvernement) irlandais comme c'est souvent le cas dans ses tirades contre de Valera. Quelques pages plus loin, Behan revient sur cette différence et cette fois il fait parler une jeune fille irlandaise qu'il rencontre en Angleterre :

My heart is always with the boys. Long live the Republicans is what I always say. Where were you in goal sir? My father was in Dartmoor. Mr de Valera was there, too. Real high class you know. Look at de Valera now – twenty two thousand a year and a palace above in the Phoenix Park. And he started in Dartmoor with my poor old father. That's why I always say, if you want to get on you have to get in. I was in the 'Joy' myself often enough to be President of Ireland three times over.' (CIR 107)

---

<sup>10</sup> Bataillon irlandais de l'armée britannique.

Le point de vue de cette jeune fille correspond à celui de Behan comme il le laisse entendre souvent dans son œuvre. D'un côté il y a l'admiration pour les leaders de la vieille génération, par exemple Wolfe Tone et Patrick Pearse, qui sont morts au combat ou en prison, et de l'autre la nouvelle classe de rebelles, qui vont en prison par émulation, comme s'il s'agissait d'une sorte d'épreuve initiatique qui devrait les amener à la reconnaissance et parfois au succès. Si Behan utilise ses personnages comme des témoins pour renforcer son point de vue, il emploie aussi cette stratégie afin de donner la parole à sa communauté. Nous le verrons plus en détail lorsque nous observerons les rôles des différents personnages dans l'œuvre de Behan. Restons-en pour l'instant à la fonction de témoignage.

Si le témoin, dans l'action de donner son point de vue et de participer avec son expérience personnelle à l'histoire collective, enrichit celle-ci, cela veut aussi dire qu'il apporte, avec son point de vue sur la communauté, le point de vue de la communauté entière. Le témoin se tourne vers son passé pour exprimer son identité à travers une quête personnelle mais aussi par comparaison à l'autre. Le témoignage a pour but d'enrichir la reconstruction historique d'un événement ou d'une époque car il permet une vision plus vaste et variée. On sait en effet que la façon dont le passé est recouvert est différent selon la culture, l'orientation politique, la tradition. Dans cette pratique le regard porté par le témoin sur l'autre est aussi important. Parfois, le témoin ne peut pas retrouver ses émotions dans le passé – ce qui arrive par exemple lors des témoignages sur l'holocauste<sup>11</sup> – mais il arrive à parler du passé parce qu'il peut parler de l'autre. Cependant le témoin, tout en appartenant à une classe ou à un groupe social, exprime son unicité. Il peut apporter son point de vue qui est différent de celui des autres membres du même groupe tout en étant inscrit dans une idéologie générale de classe. En observant les œuvres de Behan, nous pouvons affirmer qu'il cherche justement à donner son point de vue à la fois comme individu isolé et comme membre à l'intérieur d'une communauté.

Par rapport à cette dernière affirmation il serait utile d'observer deux titres. *Borstal Boy* tout d'abord, semble un titre peu personnel surtout si nous le comparons à l'article sorti immédiatement après l'expérience en prison : « I Become a Borstal Boy ». Le titre du roman<sup>12</sup> (ou mieux de la première ébauche du roman) au moment où Behan commence à penser au projet du récit de son expérience en Angleterre était *The Green Invader*. Le lecteur notera que ce titre, malgré l'usage du singulier, pourrait renvoyer à tous les jeunes qui partaient en mission en

---

<sup>11</sup> A ce propos voir Naomi Rosh White, « Making absences. Holocaust testimony and history », (Perks-Thomson 172-182).

<sup>12</sup> Nous rappelons que c'est en ces termes que Behan en parle.

Angleterre. La même remarque pourrait être faite pour le titre définitif : *Borstal Boy*. Le mot *borstal* renvoie de par sa signification à une maison de correction et le substantif *boy*, même s'il est au singulier, pourrait indiquer tous les détenus, ou en tout cas n'importe quel détenu. Le titre aide de par ce fait à créer l'impression de solidarité qui caractérise le récit, dans lequel l'accent est mis, certes, sur l'expérience personnelle du protagoniste mais aussi sur le monde des adolescents (les prisonniers avec lesquels Behan crée des relations fortes) en prison. Les sentiments de Behan, sauf peut-être lorsqu'il s'agit de religion et d'Irlande, sont les sentiments de tous ses amis, et en racontant son expérience, ses sentiments, ses peurs, ses moments de joie et de partage, il raconte ceux de tous les détenus. Et pourtant, à côté de cet aspect collectif, il ne faut pas oublier que le récit nous ramène à l'histoire personnelle d'un héros, personnage qui est créé par Behan et qui, selon le « pacte autobiographique<sup>13</sup> », ramène à l'auteur du récit. Ainsi, nous pouvons conclure que l'œuvre répond à ce besoin de se raconter, de raconter sa propre histoire, mais aussi de raconter l'autre, terme qui ici renvoie à l'ensemble du groupe, comme si l'un ne pourrait pas exister sans l'autre. Pour construire une histoire commune, tous ont besoin d'apporter leur expérience qui pour Behan est aussi synonyme de connaissance et de mémoire, comme il l'affirme dans *Borstal Boy* : « Liars need good memories, but don't often have them as I know and everybody knows from personal experience » (BB 276). Non seulement Behan cherche à convaincre le lecteur de l'aspect sincère de son œuvre mais il insiste aussi sur l'expérience comme seul moyen de construire la mémoire et la connaissance.

Le deuxième titre sur lequel nous voulons nous attarder est *Confessions of an Irish Rebel*. nous avons là aussi un titre qui pourrait renvoyer à tout un groupe et qui pourtant, grâce au texte, peut être ramené à une expérience singulière. Dans le titre du dernier livre publié, c'est l'article indéfini *an* qui pousse le lecteur à douter de la personnalisation du récit. Cependant il appelle une analyse plus attentive. D'une part, l'accent est mis sur la connotation numérique de *an* comme renvoyant au numéral *one*. Autrement dit le titre souligne l'individualité de l'acte de confession qui est celui d'un individu rapporté à un ensemble (celui des nationalistes irlandais). De plus l'indéfini *an* met aussi l'accent, puisqu'il le caractérise, sur le nom *rebel*, ce qui définit encore le groupe auquel l'individu est confronté. D'autre part, le fait d'évoquer un élément d'un groupe

---

<sup>13</sup> L'expression est empruntée à Philippe Lejeune qui explique que dans l'autobiographie l'auteur accepte de se reconnaître dans le personnage ainsi que dans la voix qui narre. Il parle de l'auteur comme « une personne qui écrit et qui publie. A cheval sur le hors-texte et le texte, c'est la ligne de contact des deux. L'auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialement responsable, et le producteur d'un discours » et il définit le pacte autobiographique comme « l'affirmation dans le texte de cette identité [l'identité du nom auteur-narrateur-personnage], renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses : mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa signature » (Lejeune 26).

renvoie inévitablement à ce groupe. Ainsi l'individu, tout en s'isolant, devient représentatif du groupe auquel il appartient. Pour résumer nous pourrions avancer la conclusion qu'avec ce titre l'accent est mis sur la singularité d'un individu (dissociation) faisant partie d'un groupe spécifique (celui des rebelles irlandais) qui à travers sa spécificité n'exclut pas son appartenance à un groupe. Cela nous rappelle la définition de l'autobiographie donnée par Kiberd que nous avons cité plus haut<sup>14</sup> et selon laquelle toute pratique autobiographique en Irlande n'est pas seulement une pratique individuelle mais collective. Une caractéristique essentielle de l'article *a/an* est l'idée d'indéfinitude que cet article véhicule. Le nom qu'il caractérise est indéfini, autrement dit non encore identifié, ce qui nous ramène à notre proposition d'analyser l'œuvre de Behan en tant que quête. L'analyse du choix du titre et plus précisément de la présence de l'indéfini dans le titre nous pousse à une autre réflexion, notamment en opposition à *Borstal Boy*. Ici nous notons au contraire l'absence de tout déterminant. L'absence de déterminant, ou plutôt la présence d'un déterminant « zéro » (Ø) met l'accent sur le nom qui est proposé sans aucune référence ni limite. Le déterminant Ø n'indique aucune trace de travail mental mis à part le choix du nom (*boy*) mis dans un contexte (*Borstal*). *Borstal* est ainsi le premier mot que le lecteur rencontre : c'est le plus significatif du texte. *Borstal* (ou plus précisément *Hollesley Bay*) représente et, plus encore, cause le changement idéologique du héros. Cela est aussi observable lorsqu'on compare le titre définitif avec le premier, *The Green Invader*. Dans les deux cas les adjectifs qui caractérisent les noms *boy* et *invader* renvoient au lieu, respectivement l'Angleterre (*Borstal*) et l'Irlande (*green*). Ce changement nous permet de mieux comprendre la perspective de l'auteur. Nous passons d'une expérience collective (celle des rebelles irlandais qui en 1939 s'engageaient dans la campagne terroriste lancée par l'I.R.A.) à l'expression d'une expérience personnelle. De plus, contrairement à *Borstal Boy*, *The Green Invader* implique un renvoi à l'histoire de par le caractère anaphorique de *the* mais aussi à un rôle social préconstitué. Autrement dit il y a un jugement qui est fait en amont et qui met l'accent sur l'appartenance du héros à un groupe social bien défini.

Il est intéressant de voir comment les deux titres, *Borstal Boy* et *Confessions of an Irish Rebel*, suggèrent aussi l'idée d'une continuité dans le développement de l'identité personnelle. Encore une fois la présence de l'indéfini ou du déterminant Ø nous indique deux attitudes différentes par rapport à un même procédé (celui de l'introspection). La présence du déterminant Ø dans *Borstal Boy* indique un manque de préméditation, puisque le nom est présenté presque brutalement, qu'il révèle d'une attitude impétueuse et s'oppose au caractère plus réfléchi de

---

<sup>14</sup> Cf. 1.4.1.



*Confessions of an Irish Rebel* dans lequel le déterminant *an* indique un jugement plus posé, attentif et construit. Même si le temps qui sépare la publication des deux œuvres n'est pas considérable<sup>15</sup>, on ne peut pas ignorer que, premièrement, l'expérience racontée dans *Borstal Boy* est celle d'un adolescent. L'auteur a fait plusieurs tentatives avant de parvenir à écrire la version définitive et l'article publié sous le titre de « I Become a Borstal Boy », qui représente la première ébauche de *Borstal Boy*, fut publié par le journal *The Bell* en 1942, trois ans après l'arrestation de Behan et seulement quelques mois après son retour en Irlande. Deuxièmement, nous l'avons déjà rappelé, au moment des enregistrements qui ont été utilisés pour rédiger *Confessions of an Irish Rebel* en 1964, Behan avait déjà été hospitalisé plusieurs fois et était désormais conscient de son alcoolisme qui avait entraîné de sérieux problèmes de santé. Il existe aussi un article qui pourrait être considéré comme la première ébauche du livre posthume. Il s'agit de celui publié dans *The New York Times*, en septembre 1960 sous le titre de « Confessions of an Irish Rebel<sup>16</sup> ». Cela peut non seulement nous faire comprendre que le troisième et dernier des « talk books » n'était pas exclusivement motivé par une question d'argent et d'exploitation de l'image du personnage médiatique que Behan était devenu, mais qu'il y avait peut-être, en amont, un projet de l'auteur.

Comme nous venons de le dire, les deux titres qui tendent en apparence à généraliser, sont en fin de compte très individuels. Ce qui a été dit plus haut par rapport à *Borstal Boy* vaut aussi pour *Confessions of an Irish Rebel*. « An Irish Rebel » peut être n'importe quel rebelle, pourtant dans ce cas également la généralisation ne perturbe pas la compréhension du récit dans lequel le lecteur reconnaît Behan (personnage, narrateur et auteur) comme étant le rebelle en question. Nous avons déjà cité le passage qui conclut le premier chapitre de l'œuvre lorsque Behan rentrant d'Angleterre assiste impuissant à la mort de Maureen : « And if these are the confessions of an Irish rebel, these are indeed confessions » (CIR 29). Il s'agit vraiment de confessions, dans le but de s'approprier un récit qui a été déjà rapporté maintes fois. Ce n'est pas la première confession d'un rebelle, d'ailleurs le titre rappelle ceux d'autres autobiographies nationalistes du XIXe siècle. Nous pensons, par exemple, à la similarité avec *Recollections of an Irish Rebel* de John Devoy. Il évoque également, quoique moins directement, *Glimpses of an Irish Felon's Prison Life* de Thomas Clarke.

<sup>15</sup> Nous rappelons que *Borstal Boy* a été publié en 1958 et que les premières séances d'enregistrement de *Confessions of an Irish Rebel* ont commencé en 1963, seulement 5 ans après.

<sup>16</sup> « Confessions of an Irish Rebel », *The New York Times*, September 1960 (Photocopy of original in the Special Collection of the University of Delaware Library).

Il pourrait paraître contradictoire de dire que Behan, en voulant imposer son unicité, ait choisi un titre qui rappelle l'autobiographie politique du XIXe siècle, mais si on l'analyse plus attentivement, cela paraît logique. Tout d'abord un individu n'existe pas seul et Behan semble le souligner souvent dans son œuvre et notamment dans *Borstal Boy* où la vie communautaire qu'il décrit dans la troisième partie (la période passée à Hollesley Bay) est représentée dans un style et avec des thèmes qui rappellent la pastorale et s'oppose ainsi à la vie solitaire de Walton. De surcroît Behan semble vouloir dire qu'à côté de certains regrets, il y a tout de même des convictions qui restent intactes et qu'il faut donner la parole à ceux qui comme lui croient encore que l'Irlande doit être une république tout en regrettant des actions violentes ou le comportement du jeune qui a suivi aveuglément les idéaux des autres.

Les titres des deux autres « talk books » ont un caractère beaucoup plus personnel car le nom de l'auteur-narrateur-personnage y figure dans le titre. Ainsi *Brendan Behan's Island* n'est pas simplement une sorte de voyage virtuel et culturel en Irlande, mais le voyage du personnage raconté par la voix qui narre. L'Irlande n'est pas racontée objectivement afin de faire découvrir au lecteur ses traditions, ses histoires et ses lieux, mais à travers les yeux, les souvenirs et l'expérience du personnage puisque chaque lieu est rapporté au personnage qui l'habite. Les mêmes observations peuvent être faites pour *Brendan Behan's New York*. La ville n'est pas présentée comme ville, mais encore une fois comme l'environnement du personnage.

Quant aux titres des nouvelles, nombre d'entre eux indiquent un personnage ou un objet (qui devient souvent personnage) qui font partie de l'univers créé et représenté par l'auteur – mais le lecteur le découvre seulement lorsqu'il a une vision globale de l'œuvre de l'auteur. Quel est cet univers ? C'est le monde de Dublin, la communauté familiale ou de quartier, ou encore celle qui accueille momentanément le héros. Mis à part certaines nouvelles qui, comme « I Become a Borstal Boy », indiquent dans le titre la nature du héros (personnage renvoyant à la figure de l'auteur)<sup>17</sup>, la plupart de titres des nouvelles indiquent qu'il s'agit d'un portrait d'un ou parfois de plusieurs personnages : « The Last of Mrs Murphy », « A Woman of No Standing », « He was Once Crippen the Piper », « Remember Duck the Bullet », « The Hot Malt Man and the Bores ». Il est aussi intéressant de voir la façon dont les nouvelles et les articles ont été publiés. Avant de paraître dans un recueil, ils sont tous parus ponctuellement dans des quotidiens ou des revues. Un gagne-pain certes, comme Behan le rappelle souvent, mais dont nous pensons

---

<sup>17</sup> « I help with the sheep », « I meet a Sheik », « I am back from the 'Continong' », « My great red racing bike », « My father died in war », « Excuse My Mistake ».

que le but était aussi d'atteindre un public large et de se faire, en quelque sorte, le porte-parole de ce public.

Pour revenir à l'article portant le même titre que les confessions posthumes de Behan, « Confessions of an Irish Rebel » raconte en quelques pages seulement toute la vie de Behan y compris ce qui concerne son entourage, sa famille et ses associations militantes, détails qui passent en second plan dans son autobiographie. Il commence par donner sa date de naissance, (or, dans *Borstal Boy* et dans *Confessions of an Irish Rebel*, cette information n'est pas donnée par le narrateur mais par le personnage qui décline son identité aux gardiens de la prison) : « I was born in Holles Street, Dublin, on Feb. 9, 1923, while my father was a Republican prisoner in a camp holding 10,000 prisoners, including the now President of the Republic, Sean T. O'Kelly ».

Il parle aussi de son éducation à la maison, principalement basée sur l'idéologie républicaine et le catholicisme. « I enjoyed the conversation, which we [Behan avec ses frères et soeurs] could easily overhear, and the singing when they got drunk. And it was all very homey and comforting on a dark winter's night ». Ce passage est doublement intéressant : les informations données sur son enfance nous en disent plus sur Behan, mais aussi sur l'environnement dans lequel il a été élevé, que les autres textes. Des renseignements sur l'éducation scolaire sont aussi fournis et nous paraissent pertinents pour établir l'idéologie dans laquelle Behan a baigné. « When I was 11, I was sent to the Christian Brothers on the North Circular Road. [...] I was in the Fianna Eireann, which is the Republican Boy Scouts, since I was 9, and in 1937 I was transferred to the Irish Republican Army as a messenger boy. When I was 16, I was transferred to the I.R.A. itself and in 1939 was arrested in Liverpool and sentenced to three years at Borstal (reform school) for having explosives ».

Il confirme donc avoir eu une éducation nationaliste depuis son enfance. Il faut en effet rappeler que les Christian Brothers ont aussi joué un rôle important dans l'éducation des jeunes irlandais et dans le développement d'une doctrine nationaliste profondément liée à la religion catholique. « Professing to cultivate a spirit of Irish nationality, the Christian Brothers have compiled for their more advanced pupils reading books abounding in narratives of English perfidy and cruelty, and many passages in prose and verse of such a character that the Irish student can hardly fail to be imbued with a detestation of any connection with England<sup>18</sup> ».

---

<sup>18</sup> Barry Coldrey, *Faith and Fatherland*, cité dans Conor Cruise O'Brien, *Ancestral Voices, Religion and Nationalism in Ireland* (Chicago : The University of Chicago Press, 1995, 24).

Son activité d'écrivain est aussi mentionnée ainsi que son problème avec l'alcool :

As I cannot write about my writing without putting on some sort of an act, I would prefer to leave it at that. As regards drink, I can only say that in Dublin during the depression when I was growing up, drunkenness was not regarded as a social disg[r]ace. To get enough to eat was regarded as an achievement. To get drunk was a victory. Lately, however, I have discovered that hangovers are getting worse. So in the post-booze depression. Worst of all, I get some sort of rheumatism in the back that nearly cripples me. Proust remarks: "we obey no doctor but Doctor Pain." Maybe I'll reform my habits. Maybe.

Behan n'a jamais changé ses habitudes, malgré les efforts de sa femme, de Rae Jeffs et de ses amis qui l'ont souvent prié d'entreprendre une thérapie, ce qui a causé sa mort à l'âge de quarante et un ans. Comme dans le livre, dans l'article Behan termine avec une phrase concernant sa femme : « P. S. I am married to Beatrice Salked, a painter – an artist-painter this time. We have no children, except me. »

Tous les articles et toutes les nouvelles, de plus, représentent un monde clos, l'Irlande, avec sa population, son histoire, sa politique. A ce propos les retours des personnages et des lieux favorisent la création d'un tel monde d'où les anecdotes sont tirées. Et nous nous rendons compte que plus que l'Irlande, c'est la ville de Dublin qui constitue le décor privilégié de l'art de Behan et ses habitants en deviennent tous des protagonistes. Commentant sa pièce, *The Hostage*, il écrit dans une lettre adressée au *New Yorker* :

[...] you may wonder how I ever brought all these people together, or where. That is not difficult as it seems. Humans come together quite easily because they need touch other human beings or, for that matter, just to share a word and have a beer.

What's the plot? As in life, there are lots of plots, but perhaps the most important one deals with the eternally romantic struggle of young people to better the world they live in. [...] Most of all, *The Hostage* is of live human beings extremely busy living and striving for a little gaiety and communication with their fellow men. (Mikhail 179)

Cette vision peut être élargie à toute son œuvre, qui ne cesse de présenter une réalité fragmentée, où les personnages se retrouvent, se racontent, échangent, se rappellent, veulent changer le monde, et comme le dit Behan dans la même lettre « when the struggle between their memories of the good old days and appraisal of the science-ridden real world becomes too difficult, they usually settle for another beer » (Mikhail 179). Behan s'inspire du monde qu'il connaît le mieux et qu'il aime : le milieu ouvrier de Dublin. Il n'hésite pas à écrire : « It's the working class that binds me to this town; they are the only real people here » (BBI 19). Il aime ce milieu car tout le

monde y a droit à la parole. Son rôle d'écrivain est donc de représenter cette société qui s'exprime et qui lui permet de s'exprimer. Il ajoute : « The middle classes put years on me. If they didn't see me in the *Sunday Times* and the *Observer*, they wouldn't want to know me » (BBI 19). La représentation de la réalité se fait donc aussi par le témoignage de chaque individu au sein du groupe, ce qui entraîne une série de « j'ai entendu dire » et « on m'a raconté », qui vise à redonner la parole à tous. L'œuvre de Behan est une œuvre commune dans le sens où il restitue la parole du groupe, et il le fait à travers l'anecdote avec ses « j'ai entendu dire », « je dois raconter l'histoire de... », qui lui permettent de tracer les portraits de tous les individus du groupe.

L'aspect anecdotique reflète donc cette fragmentation et vise à représenter le monde cher à Behan. Il est un des éléments qui caractérisent et rapprochent la plupart des textes. *Brendan Behan's Island* est présenté comme *An Irish Sketch Book*. *Sketch* en anglais désigne un court récit écrit ou oral, mais aussi une courte pièce, scène ou performance humoristique. Ainsi il a beaucoup en commun avec l'*anecdote*, qui est définie comme une histoire courte sur une personne ou un accident réels visant principalement à distraire le public. Une autre définition du terme anglais présente cependant l'*anecdote* comme un récit considéré comme non digne de confiance ou comme un événement qui a plutôt un caractère légendaire et est rapporté par ouï-dire. Dans son dictionnaire le Dr Johnson définissait l'anecdote comme « something yet unpublished ; secret history<sup>19</sup> ». L'aspect de non-encore-dit, d'histoire secrète, rejoint, à notre avis, l'approche du témoignage dans l'histoire orale. En même temps il est en accord avec le caractère personnel de l'autobiographie. Dans les récits de vie, l'auteur met en scène un personnage qui est considéré comme un autre « moi » de l'auteur, dans le but, entre autres, de révéler certains secrets de son existence. Du moins, c'est cela que le lecteur attend en général du récit autobiographique. Si le lien existant entre *sketch* et autobiographie d'une part et *anecdote* de l'autre paraît évident, la relation avec le conte peut apparaître discutable. Pourtant, comme nous venons de le rappeler, l'anecdote a acquis le sens de légende urbaine, non digne de confiance.

Le conte naît comme un récit fantastique visant à divertir et instruire mais il devient de plus en plus représentatif d'une tendance à peindre un univers qui n'est pas imaginé mais qui s'inspire davantage du « réel ». La vie de tous les jours, le quotidien en somme, deviennent le sujet même du conte. « Réel » est un adjectif à double tranchant. Son étymologie qui le ramène

---

<sup>19</sup>J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (London : Penguin Books, 1999, 39).

au mot latin *res* nous aide à en souligner le caractère concret ou plutôt non-idéal qui ne veut pas dire vrai. « Réel » indique une situation qui pourrait exister mais qui n'est cependant pas vraie et relève tout de même de l'imagination. Lorsque nous parlons de réel nous le faisons par opposition au fantastique. Le conte qui parle du monde réel est un conte qui invente en prenant comme décor le monde qui nous entoure, la vie de tous les jours, et même s'il n'y a pas de personnages ou d'univers fantastiques, ce genre de conte relève aussi de l'invention et par conséquent il s'éloigne du vrai. Raconter une histoire ne veut pas seulement dire inventer un monde imaginaire. Dans le conte la réalité devient le merveilleux et de plus en plus de conteurs s'inspirent de la réalité. Le monde du conte est celui dans lequel le conteur vit, c'est un monde que le public connaît bien car c'est aussi le sien. Il devient donc important pour le conteur de partager avec son public une culture commune qui puisse lui être familière.

Qu'il s'agisse de récits reproduits après les avoir écoutés ou bien de récits créés par lui-même, la narration de Brendan Behan est anecdotique. Ce que nous pourrions appeler le récit principal y est interrompu par des récits secondaires qui renforcent parfois le point de vue du narrateur ou du personnage, tout en laissant au public la responsabilité de la compréhension, comme c'est typiquement le cas dans le conte. Ils sont souvent introduits par des formules comme « there was » qui rappellent le « once upon a time » et d'autres formules similaires des contes merveilleux qui mettent l'accent sur l'impossibilité de définir un repère temporel. Nous le voyons par exemple dans *Confessions of an Irish Rebel*.

I remember once there was a fisherman-artist, and his work was hung in very august surroundings and a big ha-ha in the papers about him being an uninstructed simple man and all to that effect, and at the opening of the exhibition old ones from the cultural areas were all gabbling round this chap who had cleaned off the herrings leavings of the day. He stood rather more stylish dressed than the ordinary artist-artists, modestly giving his opinions on life and art. (CIR 156)

La narration de l'événement principal est interrompue quelques lignes plus loin par une autre anecdote encore introduite par une formule typique : « Somebody told me ». Behan y raconte sa rencontre avec Jack Guilfoyle qu'il définit comme « one of the very few Protestants in the painting trade who had never been a foreman and by reason of the fact that he was a drunk » (CIR 157).

Somebody told me that during the Depression, Merrion Hall in Dublin was the headquarters of an extreme brand of Protestants who didn't have any clergy apparently, but held services which were conducted by building contractors and builders' foremen. Because it was a good place for getting a job, Guilfoyle, who was not a notoriously God-fearing man, went to a service at Merrion Hall. A

contractor called Jones was taking the service and he began to recite the Lord's Prayer and when he got to the bit, 'Give us this day our daily bread,' all the unemployed workers assembled there shouted out 'Amen! Amen! Amen!' but Guilfoyle forgot himself even further and he shouted: 'Amen! Ah-fughing-men!' (CIR 158)

Les enregistrements radiophoniques ont aussi ce caractère anecdotique. Nous reproduisons ici un extrait de l'un d'entre eux.

Beach's book *Shakespeare and Company* is also a very good book and I met Miss Beach when I was in Dublin [...] But she said do I have a play – this has no plot because it isn't done yet – but I have a play called *Richard's Cork Leg* which has been produced in London [...]. But somebody asked me why I called this play *Richard's Cork Leg*. Well, the reason I called it *Richard's Cork Leg* is that in *Shakespeare and Company* Miss Beach has a story of James Joyce sending a play called *Exiles* to the Theatre de l'Œuvre in the Boulevard Clichy in Paris where I had a successful production myself of a play of mine known in French as *Client du Matin* ...well it means as much to me as it means for you. But it turned to be *The Quare Fellow* [...]. Anyway my play was a success there and James Joyce's was not accepted, which doesn't prove anything at all [...]

A manager of the Théâtre de l'Œuvre ... in the pronunciation of that name I feel rather like a man who is approached in Dubl...Galway, I think it was. And somebody came up and said to him: "You know, they say this is Keats' anniversary." "Yes," he said "I have forgotten. Dear Willie! Dear Willie!" he said, and [...] set off a pose of William Butler Yeats. "Dear Willie!" And he burst into a tear. The man said: "I didn't say Yeats. I said Keats." And he said: "You don't want me to go through that again, do you?"

The foresaid Théâtre de l'Œuvre sent a letter to Joyce about *Exiles*, and they said: "Mr. Joyce, France has just come through a terrible war, and we are all really sad that despite the fact that we got a victory it was at a terrible price [...]. And they surely want something a little bit more cheerful than *Exiles*." So he said bitterly to Silvia Beach: "I suppose I should have given Richard a cork leg." So in my play I decided to give somebody called Richard, who is totally irrelevant to the plot, a cork leg. [...] In praising James Joyce we praise ourselves and we all hope that some of the glory that is his, *that is his*, rubs off on us. And, ladies and gentleman, I have nothing further to say on the matter<sup>20</sup>.

La phrase finale est intéressante et rappelle encore une formule de conteur qui veut mettre fin à une histoire. Une fois atteint son but, qui est celui d'amuser et souvent d'apprendre à travers le rire ou l'émotion, le conteur n'a plus rien à dire sur son sujet. C'est un procédé que l'on retrouve aussi à la fin de *Brendan Behan's Island* : « that's the end of my story and all I am going to tell you and thank you for coming along. » (BBI 192)

---

<sup>20</sup> Matériel fourni par les archives de RTÉ. RTÉ Libraries and Archives, « Lecture on Joyce » *Brendan Behan Audio* (track 3 MacAonghusa Archive, RTÉ Radio centre).

Les deux « talk books » sont une suite incessante d'anecdotes reliées entre elles par le thème de l'espace. Des expériences personnelles, le récit d'un accident auquel il a assisté et des récits qui lui ont été racontés se suivent pour construire l'histoire du lieu, New York ou l'Irlande. Nous le voyons par exemple dans le premier chapitre de *Brendan Behan's New York*. Plusieurs anecdotes s'y succèdent dont deux ne sont que la restitution de ce qu'il a entendu. D'abord il y a la description d'un événement qui a lieu après une messe.

After the service we went to the banqueting all where we had a highly imaginative, sustaining, beautiful meal of meat wrapped up in cabbage leaves, gefüllte fish and beef, which oddly enough was cooked rather in the same way that the Catholic Irish used to cook it at home when I was a kid, and there was no damper on the champagne. Whether it was kosher champagne or not, I don't know, but it certainly tasted all right. So much so, that when all the guests began to dance the hora, we joined in, though neither my wife nor myself knew the dance, but we did know how to do the sixteen-handed reel, which is much the same thing.

Afterwards, I was introduced to William Douglas.

'I believe you are a judge of the American Supreme Court?' I said.

'Yes, that's right, Brendan,' he answered, 'but how did you know?'

'Well,' I said, 'I know you've got very good clothes and obviously you didn't come by them honestly, but on the other hand I knew you weren't a politician, because you look a little bit too honest.'

So he laughed and we all had a great time. (BBNY 29-30)

Une anecdote comporte comme toute histoire, ou presque, un début (la scène du banquet), un élément perturbateur (la danse est interrompue par l'arrivée d'un nouveau personnage et suivie d'un échange entre Behan et le personnage), et enfin un dénouement. Comme un petit conte, ce passage utilise certaines stratégies, notamment celle d'un final joyeux qui met tout le monde d'accord. En effet, la phrase finale « So he laughed and we all had a great time » rappelle une formule de clôture typique du conte comme « and they lived happily ever after ».

Une deuxième anecdote constitue la suite du le texte :

I must tell a story about the American Supreme Court and I refuse to reveal the source of the information because I do not want to get anybody into trouble.

It appears that Doctor Kinsey was invited to Washington to give a lecture on his famous work, *Sexual Behaviour in the Human Male*. After the lecture, one Supreme Court justice turned round to a colleague of his, also a Supreme Court justice, who was leaving the room and said to him:

'I say,' he said. 'Did you hear what that fellow Kinsey said about all American youths masturbating during adolescence?'

'I certainly never did,' said the first. So the other one replied: 'Well, you missed a damn good thing!' (BBNY 30)



Ici aussi nous nous avons une courte histoire qui comporte un début, un élément perturbateur et une chute. Mais dans ce cas le narrateur nous prévient qu'il s'agit d'un accident dont il a entendu parler et pour lequel il ne peut pas citer la source. Mais l'auditoire doit avoir la sensation que la source est digne de confiance et qu'il désire se protéger d'une éventuelle plainte.

Suit immédiatement une autre anecdote :

This remind me of a story I heard of a little boy who had been sent to Eton or Harrow or one of those posh schools in England where they say that the three principal factors in their education are : beating, bullying and buggery. The headmaster was interviewing the boy's mother and he asked her the little fellow's name.

'Master Bates,' came the reply.

'Oh, he does, does he,' said the headmaster. 'We'll soon cure him of that.' (BBNY 30-1)

Comme nous pouvons le constater, il s'agit d'une autre anecdote qui fait partie du répertoire du narrateur mais dont la source n'est pas précisée. La chute de l'histoire est ironique et joue avec un des personnages de la bande dessinée *Captain Pugwash*, créée par John Ryan et adaptée dans une série télévisée diffusée à la fin des années 1950 par la BBC. Le personnage de *Master Bates* est un des marins qui ont, pour la plupart, des noms dérivant du vocabulaire maritime, souvent à connotation sexuelle, ce qui lie cette anecdote à la première (« this reminds me »).

Les trois anecdotes visent en particulier à amuser. Le rôle du conteur est dans ce cas de distraire son public. Aussi le ton de *Brendan Behan's New York* est souvent léger et humoristique. Il en est de même pour *Brendan Behan's Island*. La différence entre les deux publications réside surtout dans le choix des personnages. Il semblerait que lorsqu'on parle d'Irlande il est impossible de distinguer les histoires de l'Histoire et que chaque lieu en Irlande rappelle inévitablement des épisodes de la vie politique.

Dans le chapitre « The Warm South » nous observons un autre enchaînement d'anecdotes très courtes.

Down from Shandon, there is a place called the Coal Quay where the feather-pluckers operate. These are ladies that pluck the feathers off geese and turkeys for the Christmas market, and indeed, during the rest of the year, their livelihood is got from plucking chickens. From time to time like the rest of us, they have been known to fall out occasionally on a Friday or a Saturday night and have a few words. One of them appeared before the District of Justice on a Monday morning on a charge of having had a row with a colleague the previous Saturday, and the judge says to her, 'What's your occupation?'

So she says: 'Your Worship, I'm a feather-plucker.'

‘I know you are, my good woman,’ says the Judge, ‘but what do you work at?’ (BBI 82-3)

La chute est encore une fois humoristique et l’histoire est racontée principalement pour amuser. L’auteur joue avec les mots et crée la confusion entre le métier et le syndrome qui porte le même nom et qui dénote chez les oiseaux un comportement antisocial. Cette attitude est causée par des mauvaises conditions de vie. Elle peut se déclencher, entre autre, lorsque l’animal vit dans des cages trop petites, ou plus généralement quand l’animal a une vie trop solitaire. Après cette anecdote, Behan revient à la ville de Cork, dont il parlait auparavant.

As I said, it’s a very affluent city, Cork, with a good reputation for work and it was here that Henry Ford in 1920 established their first European factory. Some time thereabouts the Cork Brigade of the I.R.A. were conducting some operations against the British that necessitates the use of motor transport – lorries – which the Brigade didn’t have. Fords, of course, had plenty so a few of the I.R.A. went down and held up the staff and the manager and demanded some lorries in the name of the Irish Republic.

The manager of the works, being a very clever and quick-thinking man, announced, ‘I’m sorry,’ he said, ‘you can’t have any in the name of the Irish Republic because these works,’ he said, ‘are the property of a citizen of the United States of America with which the Irish republic is not at war.’

But the commanding officer of the I.R.A. was what the times demanded of him, a quicker-thinking man, and he turned away and wrote something on a piece of paper. He turned back to the manager and, ‘Here,’ he said, ‘read that.’

And the manager read out: ‘In the name of the Irish republic, I solemnly do as from this moment declare war on the United States of America.’

‘Now,’ says the commanding officer, ‘hand over them bloody lorries quick.’ (BBI 83)

Dans ces anecdotes le temps n’est jamais précisé, ce qui leur donne un caractère légendaire. Nous observons aussi une caractéristique du conteur qui est celle de définir les personnages en accompagnant leurs noms par des caractéristiques qui se répètent. Ainsi nous remarquons que le personnage du manager est défini comme « clever » et « quick-thinking ». Le dernier épithète est reproduit pour l’officier de l’I.R.A. défini comme « quicker-thinking ».

Les anecdotes sont souvent reliées entre elles par une caractéristique commune, un nom, une situation, un lieu, etc., comme dans celle qui suit, et il y a rarement rupture dans la lecture. Tout se suit comme un flux incessant de « je me rappelle », « cela me fait penser à », ce qui peut être expliqué comme une mesure d’économie permettant au conteur de ne pas perdre le fil de l’histoire, ou simplement comme la formule des conversations qui reposent sur des banalités.

There was another famous commander in Cork during that time also, who was noted for his personal bravery and excellent organization during the War of Independence. Many years later, during the Second World War, when in Ireland the showing of war news-reels from either side was prohibited, he heard that there was a news-reel of a British General surrendering; and he asked the manager to let him see it. The manager arranged a private showing after the ordinary show for himself and a few personal friends and the manager asked the former guerrilla commander why he wanted to see it. 'Well,' said the commandant, for such he was, 'the same General, when he was major in 1920, surrendered to me, and 'he continued, 'I'd like to see him surrendering again.' So the film was shown and they saw the General handing over his sword to an enemy officer who took it from him. When the film was over they said to the commandant, 'When he surrendered to you did he hand you his sword?' 'Yes,' he said, 'he did, and I flung it in the ditch.'

'You must have been very bitter against the British,' they said.

'No,' said the commandant, 'it wasn't so much that, for I soldiered with the Tommies up to 1918; but I hated officers.' (BBI 83-4)

Dans ce cas aussi le début rappelle la formule du conte de fée et les informations restent souvent vagues : il mentionne un commandant mais ne nous dit pas qui et parle d'un moment sans préciser de quel moment il s'agit.

Comme Benjamin l'écrit, et comme nous le voyons dans les passages cités, le conteur commence toujours par fournir les circonstances dans lesquelles il a pris connaissance de l'histoire, à moins qu'il la présente comme une expérience propre (Benjamin 367). De plus, toutes ces histoires, comme dans le conte, sont rarement commentées par le conteur qui laisse à son public la tâche de la compréhension. Cela nous aide aussi à faire la différence entre l'historien qui évalue le témoignage car son travail est celui d'interpréter et d'expliquer les faits et le témoin qui ne doit pas faire ce travail, qui n'a pas la tâche d'expliquer, d'interpréter, ou de donner un sens à ce qu'il raconte. La présence des anecdotes, notamment dans les « talk books », nous aide aussi à souligner le caractère oral de la trilogie.

Le fait de mettre l'accent sur le côté anecdotique de l'œuvre de Behan permet de comprendre la relation qui existe entre ces œuvres à caractère autobiographique, le conte et le témoignage historique. Toutes ces formes ont en commun une caractéristique que nous avons déjà considérée comme fondamentale qui est celle du mélange entre réalité et fantaisie, mais nous devrions plutôt dire invention. Le conte moderne, qui sort des frontières du merveilleux, se fond avec l'anecdote et nous rencontrons toujours plus de conteurs qui racontent des faits hilarants, émouvants, hors du commun qui n'ont rien du conte merveilleux mais qui se rapprochent plutôt d'une pratique anecdotique. Il s'agit souvent d'histoires tirées d'une réalité

proche, des histoires revisitées, remodelées. Tomachevski définit l'anecdote comme une « forme réduite, vague et fluctuante de fable [qui] dans de nombreux cas se réduit à n'être que l'intersection de deux motifs principaux [...] construite uniquement sur la double interprétation d'un mot<sup>21</sup> ».

La suite d'anecdotes plus ou moins longues ainsi que la structure des ouvrages (par exemple les chapitres de *Brendan Behan's Island* se terminent tous par une nouvelle ou par une pièce<sup>22</sup>) donnent au lecteur l'impression de morceaux d'un puzzle qui s'assemblent pour former une image globale qui a du sens, ce qui nous ramène à l'infinité d'intrigues de la vie. De même, ces micro-œuvres entrent parfaitement dans une macro-œuvre qui est la quasi-totalité de la production de Behan. Si nous pouvons exclure de façon catégorique le roman *The Scarperer*, qui présente tout de même des références autobiographiques, nous ne pouvons pas faire de même pour ce qui est des pièces théâtrales *The Hostage* and *The Quare Fellow* ainsi que pour les *radio-plays*, les nouvelles et les performances radiophoniques. Les anecdotes, les épisodes, les nouvelles, constituent les éléments à travers lesquels une histoire de plus grande ampleur est racontée. L'impression de rupture qui est donnée par la structure fragmentée des œuvres évoque les pauses caractéristiques du récit oral, des pauses qui souvent permettent au narrateur d'avoir le temps de retrouver le fil et de construire son histoire. Ce procédé est aussi propre aux séances d'interview lors des témoignages historiques, pendant lesquelles les pauses permettent au témoin de se souvenir du passé et de l'explorer par rapport à ce qui a été raconté auparavant<sup>23</sup>. Mais il s'agit aussi de mettre ensemble ou re-mettre (*re-membering*) ensemble des morceaux, des fragments, ce qui est également la pratique de la mémoire. L'histoire et plus précisément l'union des différentes intrigues, qui ensemble constituent l'histoire, est le thème de l'œuvre de Behan. Pour lui raconter équivaut à donner une version différente de l'histoire commune, une version qui, même si elle n'est pas complètement libre de l'influence d'une culture collective, cherche tout de même à donner un nouveau sens à l'Histoire. Raconter son histoire veut donc dire enrichir l'Histoire en donnant la voix à chaque individu. Ceci nous amène inévitablement à l'aspect identitaire. Nicola King note : « The very word 'identity' suggests the dialectic between identification, modeling oneself on the other, and the establishment of the self as distinct,

---

<sup>21</sup> Philippe Hamon, « Statut sémiologique du personnage », dans Barthes *et al.*, *Poétique du récit* (Paris: Seuil, 1977, 160).

<sup>22</sup> Il faut préciser ici qu'il s'agit en réalité de matériel additionnel ajouté lors de la publication. Le matériel audio n'étant pas suffisant, les éditeurs ont ajouté des pièces de théâtre ou des poèmes déjà parus à la fin de chaque chapitre et Behan n'a pas participé à la constitution du livre.

<sup>23</sup> L'avantage de cette pratique est décrit dans l'introduction à la partie II de l'ouvrage de Robert Perks et Alistair Thomson dédiée aux interviews (Perks-Thomson 116).

individual, different from the other » (King 31). Paradoxalement, cela va de pair avec l'idée de partage, véhiculée notamment par le caractère communautaire du conte, du témoignage historique et de l'anecdote qui non seulement peuvent donner voix à l'expérience personnelle du conteur/témoin, mais qui à travers lui donnent voix à l'expérience de l'autre. Le conteur est celui qui porte la parole de l'autre à travers ses mots, mais aussi, nous le verrons plus tard, qui revêt les masques d'autres personnages. Pour le dire avec les mots de King qui cite Foucault : « [...] 'continuous history is the indispensable correlative of the founding function of the subject' and the ability to tell a coherent story of our life – obviously based on our memory of it – seems synonymous with our concept of identity » (King 23).

### **2.1.2 Réminiscence et fantasme : les « jeux » de la mémoire.**

Nous revenons ici sur ce qui a été dit sur la mémoire et l'imagination en reprenant l'idée exprimée par Freud : « le contraire du jeu n'est pas le sérieux mais la réalité<sup>24</sup> ».

Nous avons vu que la mémoire se lie à l'autobiographie dans la représentation « fantasmée » du héros. Ce héros est le personnage dont l'expérience est racontée par la voix du narrateur, car dans l'autobiographie, nous le savons, les deux coïncident et tout en coïncidant, ils diffèrent aussi. En d'autres termes, les « je » que nous avons distingués comme appartenant à la fois au passé et au présent, sont les mêmes personnages fictifs, même s'ils renvoient à une personne réelle, mais ils diffèrent du point de vue éthique et idéologique. Par idéologie nous nous référons ici à ce qui « structure la connaissance des individus et leur conceptions des relations aux conditions de l'existence, et qui gouverne leurs actions à travers un ensemble de systèmes comme la famille, l'église, les syndicats, les systèmes de communication ainsi que les modes de conduite et le comportement » (Perks-Thomson 47).

Nous soulignons la différence entre les deux idéologies du même personnage et cela s'avère nécessaire dans le cas de la mémoire autobiographique, ainsi que dans la littérature auto-diégétique en général. La différence se crée au moment où l'on se rend compte que la réminiscence est la vision « posthume » de l'événement vécu par le personnage. Se rappeler un

---

<sup>24</sup> Cf. 1.2.3.

événement ne peut en aucun cas se limiter au recouvrement de ce dernier, ainsi la mémoire ne se limitera pas à un rôle de gardien passif des faits. Au contraire elle relève « d'un procès actif de création de sens<sup>25</sup> ». Cela nous ramène donc au côté fantasmé du souvenir qui est pour Freud le jeu des poètes, c'est-à-dire le fantasme de l'adulte, par définition opposé à la réalité (Freud 2010, 12). A côté de cet aspect qui relève de l'imagination du sujet qui se souvient et qui raconte, la mémoire autobiographique souligne aussi le changement idéologique, au sens que nous venons de donner au mot, de l'individu qui est le héros de l'histoire mais aussi le conteur. Cette notion nous permet de revenir sur les concepts de « je narré » et de « je narrant » que nous avons utilisés dans la première partie et de les préciser. Il s'agit en somme du même sujet, compte tenu des transformations idéologiques qui sont exprimées à travers le recouvrement des faits. Des actes ou des opinions du « je narré » considérés comme légitimes à un moment précis peuvent, avec du recul, apparaître au « je narrant » insoutenables ou inadmissibles.

Le Behan narrateur exprime souvent son opinion sur certains faits ou opinions qui appartenaient au Behan personnage de l'histoire – qui est donc le « je narré ». L'opposition entre personnage et narrateur<sup>26</sup> est souvent mise en avant, comme quand le narrateur dit : « I had just had my twenty-four birthday, which to me now seems to be very young, though I didn't think so at that time » (CIR 116). Le temps de l'événement décrit est mis à distance non seulement par l'adverbe « now » opposé au temps de l'événement – Behan déclarera plus tard qu'il fait sa confession à l'âge de quarante ans<sup>27</sup> – mais aussi renforcé au niveau linguistique par le démonstratif « that » dont nous avons déjà rappelé la fonction anaphorique<sup>28</sup>. Comme nous le voyons dans *Confessions of an Irish Rebel*, Behan exprime ouvertement le conflit idéologique entre narré et narrateur. Un autre exemple de l'opposition entre le narrateur et le personnage, très similaire à celui que nous venons de citer, et qui le précède dans l'histoire, se situe au moment où le narrateur se rappelle le retour à Dublin après la période de détention à Mountjoy et après l'épisode dans le Curragh et l'accident lors de la commémoration au cimetière de Glasnevin. A cette occasion Behan avait tiré sur un détective l'après-midi de la célébration de l'insurrection de Pâques 1916.

When I knew I was going to be free again, I knew I was going to be free again to hunger and to poverty and to no kind of pijamas; not even Free State Army ones. But I knew also I was free to the

<sup>25</sup> Alessandro Portelli, « What Makes Oral History Different » (Perks-Thomson 69).

<sup>26</sup> Jusqu'à présent nous nous sommes intéressés plus particulièrement au couple personnage-narrateur, mais dans les pages suivantes (140 et 153-60) nous introduirons aussi la figure de l'auteur qui a été jusqu'ici laissée de côté. Nous y reviendrons également dans la troisième partie (248).

<sup>27</sup> « I make this confession at the age of forty » (CIR 121).

<sup>28</sup> Cf. 1.2.2.

lights of my native city, which are very large and welcoming, and oh! I don't know – I was young at that time for Jesus' sake. Winter didn't bother me as it does now. It is always winter in Dublin. (CIR 81)

Cette citation nous aide encore une fois à souligner cette opposition idéologique qui caractérise l'œuvre de Behan. Nous avons en effet à maintes reprises mentionné le conflit qui est l'axe autour duquel toute l'œuvre de Behan tourne, car le projet d'écriture de Behan est surtout celui d'une prise de distance vis-à-vis de l'idéal Républicain qui lui a été inculqué pendant son enfance.

Le moment rappelle le passage final de *Borstal Boy*. Behan y exprime un sentiment partagé entre la joie de retrouver la liberté – en dehors de la prison – et une sorte d'inquiétude de perdre une autre liberté. Quelle est cette autre liberté ? Sûrement celle d'avoir une vision nouvelle, dissidente et critique par rapport à l'attitude nationaliste des leaders politiques qu'il avait jusque là soutenus. Il y a certainement un regret de la part du narrateur quant à certaines actions du passé :

Nothing of any consequence happened on our way to the border apart from a few little shootings here and there, which I would prefer to forget for I am not a killer myself and if I did kill I only killed in war and I am very sorry for it. I wish, I very sincerely wish, that I could be heard saying this, because it is not any boast. I never killed anyone for land or for anything that could be described as plentifying myself. If I killed, it was a soldier, as a member of the Irish Republican Army, of which I was proud to be a member. (CIR 40)

Malgré la distance prise ici, la position du personnage n'est pas complètement reniée. Behan met l'accent sur les différences idéologiques entre le héros de l'histoire et le narrateur. Néanmoins, la distinction entre narrateur et personnage conduit parfois à leur réunion. Le narrateur affirme par moments être toujours de la même opinion que le héros de son histoire comme lorsqu'il déclare : « I thought at that time to ill-treat and and insult these men was pretty disgusting and I still think so » (CIR 117). Observons à travers les deux citations, d'un côté la mise à distance du narrateur par rapport au souvenir (« I would like to forget ») et de l'autre le rapprochement entre l'opinion du héros et la réminiscence du narrateur. Nous constatons le même phénomène au niveau linguistique en suivant l'utilisation des démonstratifs. Le narrateur ne devrait pas utiliser le démonstratif « these » car le nom auquel il renvoie se réfère aux hommes auxquels le héros pensait à ce moment. Mais nous savons que « this » peut se référer à la fois à l'objet ou au sujet physique, et à un concept abstrait, qui dans ce cas serait l'image-souvenir des hommes. L'emploi de « these » peut donc nous faire supposer que le narrateur met ici l'accent sur la force du

souvenir duquel il ne sent pas la nécessité de se séparer. Il faut aussi tenir compte du caractère appréciatif de « this » opposé à « that » qui aurait, au contraire, une propriété dépréciative<sup>29</sup>. Un autre élément qui nous intéresse dans ce passage est le fait de vouloir apporter sa propre version. La phrase « I wish, I very sincerely wish, that I could be heard saying this » nous rappelle que ce qui est entendu peut être répété et ainsi transmis. Le fait d'être écouté n'est pas seulement lié à la confession, acte dans lequel il est nécessaire que quelqu'un écoute, mais aussi à la transmission qui est l'un des objectifs principaux du conteur.

Comme nous l'avons déjà dit, mis à part certaines situations telles que la dernière mentionnée, le poète a tendance à fantasmer certains souvenirs. Cet aspect de fantaisie ou d'imagination que nous avons ramené à l'écriture à la première personne ainsi qu'à la mémoire nous conduit à considérer l'œuvre autobiographique autrement que comme une œuvre de vérité (en tout cas pas de vérité absolue) : elle ne peut pas l'être. Il serait plus utile d'entreprendre l'étude d'une telle œuvre en n'essayant pas de trouver une « vérité historique<sup>30</sup> » mais plutôt une « vérité individuelle » qui essaie d'émerger dans l'écriture. Cette vérité ne se trouve pas dans la signature de l'auteur qui indique qu'une personne réelle est le protagoniste de l'histoire. L'auteur ne fait pas partie du récit qui concerne le narrateur, celui-ci étant l'invention même dans l'autobiographie<sup>31</sup>. Ce concept est plus évident lorsqu'on parle d'autofiction. « Le narrateur n'est

---

<sup>29</sup> Pour une analyse plus approfondie des valeurs de démonstratifs « this » et « that » voir Lapaire-Rotgé, *Linguistique et Grammaire de l'anglais* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, 47-73).

<sup>30</sup> Peut-on parler de vérité historique ? Cela impliquerait la certitude que toute reconstruction historique soit parfaitement objective. Or, nous savons que le débat autour de l'objectivité de l'historien est toujours d'actualité. Si le rôle de l'historien est de sélectionner et reconstruire, nous ne pouvons pas affirmer que sa vision soit complètement objective car cela implique aussi un point de vue. Ainsi nous reconnaissons que l'expression « vérité historique » est imprécise. Celle de « vérité individuelle » l'est aussi. Nous l'utilisons tout de même pour faire référence aux convictions intimes et profondes de l'auteur, des convictions auxquelles il essaie d'arriver au travers de la création et qui se retrouvent par conséquent dans sa production. Ainsi ces deux expressions visent à distinguer deux procédés différents, celui de l'auteur et celui de l'historien, dont la différence réside peut-être dans une déontologie que le premier n'a pas à suivre.

<sup>31</sup> Le rapprochement entre narrateur et auteur peut être un motif de confusion. Nous avons jusqu'ici utilisé l'expression de « je narrant » qui, bien que plus proche de celle de narrateur, a été choisie pour ne pas exclure complètement l'auteur. Si d'une part Genette critique cette tendance à identifier le narrateur avec l'auteur (tout comme il regrette le rapprochement entre le destinataire du récit et le lecteur), il reconnaît d'autre part que les œuvres historiques et autobiographiques représentent des cas limites de fiction et que cette confusion, bien qu'elle ne soit pas justifiée, peut être considérée comme « légitime » (voir G. Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris : Seuil, 18). Surtout lorsque l'auteur (différent du narrateur) fait intrusion dans le récit. Le lecteur aura alors tendance à chercher l'existence d'un auteur réel caché derrière le texte. Wayne C. Booth, souligne l'aspect fictif de l'auteur en affirmant qu'il ne s'agit pas d'une personne réelle, mais d'un personnage créé par le lecteur. Il a forgé l'expression « implied author » pour distinguer l'auteur virtuel de l'auteur réel (Voir Booth, notamment les pages 71-75 et la deuxième partie). Le rapport de l'œuvre autobiographique (et de l'œuvre réaliste en général) à la fiction est souligné aussi par G. Cordesse qui affirme que « l'énonciation et l'énoncé peuvent tendre vers le réel mais ne l'atteignent pas » et que l'écriture demeure « un lieu de fiction, aussi bien pour le scripteur que pour le lecteur » (voir G. Cordesse, « Note sur l'énonciation narrative, (une présentation systématique) », *Poétique*, n° 65, Paris : Seuil, 43-46).



pas l'auteur, mais « un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé<sup>32</sup> » affirme Kayser qui continue en notant que « la métamorphose n'est qu'un jeu » (Barthes et al. 1977, 76). Jeu, métamorphose (changement de forme), tout nous ramène à un déplacement qui se fait entre réalité et fantasme.

Si nous en revenons aux significations du mot histoire et à ce qui a été dit auparavant<sup>33</sup> sur le caractère fictionnel de l'œuvre de mémoire, nous pouvons affirmer que raconter sa vie comme témoignage n'empêche pas le caractère irréel de la narration. Irréel dans le sens de ce qui s'oppose à la réalité, au sérieux et se rapproche du fantasme et du jeu. Le jeu, du latin *jocus* qui veut dire plaisanterie, indique en français ce qui en latin est désigné par *ludi*. Nous voulons garder les deux sens qui sont aujourd'hui portés par le mot français jeu, celui de plaisanterie et d'activité ludique. Cela explique d'une part le côté ironique de l'écriture de Behan, et de l'autre l'activité ludique qui renvoie aussi au théâtre. Plus encore, le côté ludique qui pour Freud renvoie au fantasme de l'adulte (poète) ou au rêve, donne à la littérature un pouvoir d'introspection du subconscient, si nous nous tenons aux théories de la psychanalyse. Le poète et l'artiste en général, utilisent l'art comme un jeu. Autrement dit, à travers la création, le poète joue, se moque, fantasme, change de rôle, se déplace, et ainsi change de perspective.

Pour revenir à l'aspect collectif et l'approfondir, nous avons dit que l'œuvre de Behan rappelle le témoignage historique et vise à donner la parole à l'individu et à la communauté à laquelle il appartient. Il ne faut pas oublier, à ce propos, ce qui a été dit sur le caractère fantaisiste des textes de Behan. Nous avons affirmé que le partage de l'histoire rapproche l'individu de la communauté, alors que l'aspect antihéroïque qui ressort de la lecture des textes de Behan pousse le lecteur à interpréter ses œuvres comme une tentative d'affirmer son identité face à la collectivité. Si nous croyons que Behan se moque de cette tendance irlandaise à peindre le héros de l'histoire comme un héros mythique, nous ne pouvons cependant pas nier que Behan ait une attitude fusionnelle avec son pays ou plutôt avec la tradition de son pays. De toute manière il est imprégné par les mythes et les légendes d'Irlande. De plus, la connaissance individuelle, que nous affirmons être le but ultime de la création selon Behan, ne pourrait se

---

<sup>32</sup> « Le narrateur du roman n'est pas l'auteur. [...] le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé. Les mots eux-mêmes paraissent confirmer ce résultat. Le mot « narrateur » désigne, en effet, comme nous l'enseigne la philologie, un « agent » ; cette désinence *-eur*, que nous retrouvons dans des mots tels que « acteur », « conducteur », « imprimeur », etc., nous indique qu'il s'agit d'un personnage qui a pour fonction d'agir, de conduire ou d'imprimer – et ici de « narrer » ». Pour plus de détails voir Wolfgang Kayser, « Qui raconte le roman ? » (Barthes et al. 1977, 59-84).

<sup>33</sup> Cf. 1.3.3.

réaliser sans que l'auteur se tourne vers la collectivité, ce qui implique aussi un partage de ces mythes.

Il existe en effet une autre mémoire qui est collective et qui ramène notre discussion vers l'univers du conte. Cette mémoire collective désigne à la fois une mémoire historique de la communauté et une sorte d'imaginaire collectif qui n'est pas toujours conscient. Une introspection personnelle ne peut pas exister sans l'autre car l'individu porte en soi, consciemment et inconsciemment, des traces d'une tradition et d'une culture particulières. Behan joue avec cela et représente ses personnages comme des êtres imprégnés de ces traces. Néanmoins, il apparaît dans son œuvre que lui-même est victime de cette origine que nous avons plus haut définie selon le concept derridien de *trace*<sup>34</sup>. Le travail de récit de mémoire implique un retour à ces traces : « The problem is knowing thyself as a product of the historical process to date which has deposited in you an infinity of traces, without leaving an inventorying » (Perks-Thomson 78). Ainsi, l'histoire est racontée à travers des morceaux qui la composent, des morceaux qui sont remis ensemble afin de remettre de l'ordre dans le chaos créé par la présence de ces traces, qui indiquent en quelque sorte une absence. Et à travers cet ordre, il faut essayer de reconnaître la ligne de partage entre la trace et l'individu dans le présent. En racontant son histoire un individu raconte d'autres histoires. Le narrateur est un des personnages et le récit de l'histoire fait partie de l'histoire qui est racontée. « The I character can recount only what he has seen or heard, in order to tell the whole story he is forced to take several other 'informants' into his tale » (Perks-Thomson 78). Mais nous reviendrons sur cet aspect plus tard. Contentons-nous de dire à ce stade que l'histoire et le fait de raconter l'histoire sont le moteur de l'œuvre de Behan et le thème de cette œuvre, car raconter cette histoire permet à l'auteur de s'affirmer par rapport à une idéologie dont il veut se libérer. Mais il y a un autre sujet récurrent dans les textes de Behan qui peut aussi apporter des éléments intéressants à notre étude lorsqu'on parle des traces qui indiquent l'absence. Il est nécessaire de développer cet aspect qui est récurrent et qui s'avère très important dans l'œuvre de Behan et notamment dans son rapport à la mémoire. Et lorsque la mémoire constitue l'élément dominant d'une œuvre, le chercheur ne peut pas sous-estimer l'importance de l'absence dans l'œuvre même.

---

<sup>34</sup> Cf. 1.4.3.

### **2.1.3. Absence et mort**

La mémoire permet le recouvrement d'un événement ou d'un objet en l'absence de cet événement ou de cet objet. L'absence est le principe même de la mémoire. L'absence par excellence est la mort et nous avons rappelé que l'autobiographie est la voix du mort, qu'il y a en effet une absence dont la trace est récupérée par la voix du « je » qui narre. Nous avons aussi établi le rapport étroit entre autobiographie et mémoire. Le souvenir, dont l'autobiographie se nourrit, est la marque d'une absence. Or, lorsque le narrateur veut faire resurgir un moment émotionnel important, une douleur ou une joie considérables, les sensations sont absentes parce que passées, et c'est le signe qui les ramène à la vie. Raconter ou écrire un souvenir veut donc dire remplir cette absence avec des signes renvoyant à l'événement ou à l'objet absents. Autant dire que si le récit s'arrête, ce qui reste est l'absence. Nous avons vu que comme dans l'*Odyssée*, l'histoire se termine parce qu'Ulysse n'a plus rien à raconter. Le personnage meurt car le narrateur n'a plus de mots. De la même façon, le personnage Behan vit jusqu'au moment où le narrateur n'a plus rien à raconter. Le conte travaille aussi, en quelque sorte, dans ce sens. Il est porteur de tradition, d'une mémoire populaire, et si le conteur s'arrête, cette tradition se meurt.

La mort, absence par antonomase, est souvent présente dans l'œuvre de Behan. Nous le voyons dans *Borstal Boy* et *Confessions of an Irish Rebel*. Dans les deux textes, la prison devient la métaphore de la mort, souvent annoncée par le son des cloches qui n'est jamais agréable à écouter. Pour les catholiques le son de la cloche n'indique pas seulement les moments où la communauté doit se réunir, mais il annonce le passage de l'âme d'une personne de la vie terrestre à la vie céleste. Lorsqu'en prison la vue perd tout pouvoir, l'ouïe remplace l'œil dans l'exploration de ce qui se passe à l'extérieur. Le son des cloches est l'un des sons qui revient le plus souvent. Il est généralement associé à des moments de détresse et rappelle aussi que le monde que Behan connaissait n'existe plus. L'expérience en prison marque pour Behan la fin de son expérience mythique. L'univers mythique lié au sacrifice consenti pour servir la cause et qu'il s'est construit en suivant les convictions nationalistes de l'I.R.A. s'écroule petit à petit pendant son séjour à Borstal.

Behan parle de sa cellule en utilisant des mots comme « coffin », ou encore « tomb »<sup>35</sup> et la mort est partout symbolisée par l'absence de vision et par la froideur du lieu. Le seul moyen d'atteindre l'extérieur est souvent hors de sa portée, comme la fenêtre qui est toujours placée trop haut pour que le prisonnier puisse l'atteindre. « I looked round me. I could walk five paces from the door to under the window, which was too high in the wall, even if there was anything better than Liverpool to be seen or heard over the wall » (BB 43). Le fait de ne pas pouvoir regarder vers l'extérieur impose au personnage un regard intériorisant. La mort même implique le passage d'une vie à une autre. Dans *Borstal Boy*, il s'agit aussi d'une transformation. Ainsi cette présence noire indique le changement que Behan est en train de subir. Cela ne vaut pas pour *Confessions of an Irish Rebel*. Ici aussi la prison peut être considérée comme une métaphore de la mort, mais cette œuvre n'indique pas une renaissance. Au contraire, la mort est définitive (d'où le besoin de la confession) et elle est surtout cruelle. Elle rappelle les sentiments exprimés par l'auteur dans « Repentance », des sentiments d'inévitabilité et de cruauté. La mort n'emporte jamais des personnes âgées, mais souvent des jeunes. Il ne s'agit pas seulement des jeunes qui donnent leur vie pour une cause, mais aussi des jeunes innocents. Ce n'est donc plus l'idée romantique du jeune qui abandonne sa famille et son épouse pour suivre la « vieille dame », que Yeats avait célébré dans *Cathleen Ni Houlihan*. Ainsi la mort de Maureen au début des *Confessions of an Irish Rebel* n'a rien d'héroïque, elle est inexplicable et incompréhensible : « Hell and heaven and despair and presumption and hope. We had talked together, laughed together, done things young boys and girls do together. I had been in this girl's house and I knew her father, her mother and her brothers. I'd fought alongside her brothers and we had shared the same battlefields of the poor. How could death come to one so young? » (CIR 25) Lorsqu'il découvre que Maureen est en train de mourir, la réaction de Behan est un mélange de sentiments et la question reste sans réponse. Cette situation diffère du cas des jeunes se sacrifiant pour la cause et dont la mémoire sera perpétuée par la gloire, mais le souvenir de Maureen appartient aussi aux autres, aux gens qui l'ont côtoyée, à la communauté.

La mort est également présente dans de nombreuses nouvelles. Considérons par exemple « The Last of Mrs Murphy ». Ici le personnage principal est présenté à travers les yeux du narrateur : « Over Mrs. Murphy's bed hung a picture of a person wearing a red jacket and a white head. When I was small I thought it was a picture of herself, but she laughed one day and said no, that it was Pope Leo. Weather this was a man or a woman I was not sure, for his red

---

<sup>35</sup> « Each of us went into a cubicle [...]. It was a tiny place, not the size of a dwarf's coffin » (BB 34); « The screw turned a key and we were looking into the cell. [...] It was like a whitewashed hole in the wall, like a tomb up in Glasnevin » (BB 35).

cloak was like Mrs. Murphy's and so was his white head » (AW 16). Le personnage est présenté par comparaison et, sans que l'auteur offre une description de ses traits, le lecteur comprend immédiatement son âge et sa religion. Cela aide également à dépeindre un contexte social. D'autres détails sont donnés ensuite et la mort du personnage est annoncée tout au long de l'histoire, comme lorsque, au début, le narrateur écoute une conversation entre deux femmes en faisant la queue au magasin :

I says to myself when I seen her,' says one woman, 'the dead arose and appeared to many.'  
'It's all very fine and large,' says the other old one, 'but I have had her in the Society since before the war. If she dropped dead this minute, God between her and all harm, I'd still be losing money. When she got over the Spanish 'flu, and was missed be the Tans on Bloody Sunday, I said it was only throwing good money after bad, and I'd cut me losses and let the policy lapse, for nothing less than an act of God or a hand grenade could make a dent in her.' (AW 17)

L'âge avancé de Mrs. Murphy est souvent évoqué lors du premier passage. D'abord le narrateur parle de « white head » et ensuite Mrs. Murphy est décrite comme « [a] poor old woman » par une des dames qui s'inquiète de sa santé. L'action se déroule dans les derniers jours de la vie de Mrs. Murphy, des jours qu'elle passe entre les pubs et l'hôpital. Mais le récit est aussi interrompu par un retour en arrière. Le narrateur se souvient d'un des moments partagés avec elle. Le récit rappelle une veillée funèbre lorsque les amis et la famille du défunt se réunissent et souvent se souviennent du défunt. La mort de quelqu'un affecte toute une communauté et le rituel de la veillée nous le rappelle avec cette réunion des proches.

Même lorsqu'il ne s'agit pas de mort, l'absence reste un *leitmotiv* de l'écriture de Brendan Behan. Dans une autre nouvelle, « A Woman of No Standing », la dame en question est absente pratiquement tout le long du récit et apparaît seulement à la fin. Le récit est presque sans intrigue, comme la plupart des nouvelles. Car, nous l'avons rappelé plus haut, le but est de créer une histoire commune en remettant ensemble les morceaux qui la composent. Pour cette raison Behan fait le portrait des personnes plutôt qu'il ne raconte des aventures. Pour revenir à la nouvelle, au tout début le lecteur est informé de la mort d'un homme et du fait qu'il avait une maîtresse à laquelle l'enterrement est interdit. Les dialogues des personnages tournent autour de cette femme qu'ils ne connaissent pas vraiment et qui ne se montre jamais, sauf à la fin. Puisqu'elle ne peut pas se montrer, son image est véhiculée par l'idée que les autres personnages ont d'elle. Mais ce qui saute aux yeux est surtout la négation dans le titre. La dame en question n'a pas de position, ni de réputation : elle n'a pas de statut (« no standing »). La réputation, l'idée abstraite de l'individu, précède souvent le corps et se révèle fausse dans la plupart des cas. Bien

que cette femme ne soit pas digne de considération, Behan en fait le personnage principal, ou en tout cas le personnage le plus attachant avec l'homme décédé. Les discours de Ria, la femme du défunt, et de Máire, sa fille, sont également fondés sur cette figure absente. Mais son nom n'est jamais prononcé ; elle est appelée « this person » ou « the woman », ou tout simplement « she ».

Dans cette nouvelle le côté cruel de la mort est encore une fois souligné par le temps qui passe : « His face all caved in, and his hair that was once so brown and curly was matted in sweat, and God knows what colour. Ah, you'd pity him all right, for the ruined remains of what was once the gassest ex-Dublin Fusilier in the street... » (AW 54). Behan souligne les différentes réactions des personnages. La souffrance des deux femmes de la famille est presque ridiculisée par leur obsession du pardon de Dieu comme nous pouvons le voir dans le passage suivant :

He died that night and the nun and Ria and Máire were charmed that he'd no mortal sin on his soul to detain him in torment for any longer than a few short years of harmonious torture in Purgatory. The priest was delighted too, because as he said: 'It's not when you die, but how you die that matters.'

As for the woman. No one saw her to know what she thought of it, but the priest gave strict orders that she wasn't to be let near the funeral. (AW 54)

Le sentiment de la femme inconnue nous paraît au contraire plus sincère. Le soulagement du prêtre et des deux femmes contraste avec l'image du mort et la douleur qui devrait primer dans une telle situation et que nous retrouvons seulement dans la dignité et la souffrance silencieuse de la maîtresse. Le narrateur raconte sa surprise en la découvrant :

All I could see was a poor middle-age woman, bent in haggard prayer, dressed in the cast-off hat and coat of some *flahool* old one she'd be doing a day's work for (maybe not so *flahool* either, for sometimes they'd stop a day's pay on the head of some old rag, rejected from a jumble sale).

'But I thought,' says I to Ria, 'that she'd be like – like – that she'd be dolled up to the nines – paint and powder and fur coat maybe.' (AW 56)

L'image que le narrateur s'était faite à partir des discours des gens est complètement bouleversée lorsqu'il aperçoit la dame et, à travers ses yeux et son récit, il nous donne sa véritable image et nous montre l'affliction du personnage : « She passed quite near us and she going out the door – her head down and a pale hunted look in her eyes » (AW 56).

Une autre version de cette nouvelle, intitulée « Christmas Eve in the Graveyard », a été publiée pour la première fois dans le recueil dirigé par Anthony Cronin. Les noms des personnages sont différents : dans « Christmas Eve in the Graveyard », la femme du défunt s'appelle Maria Concepta, et la fille Teresa (personnages qui apparaît dans de nombreux articles

de l'*Irish Press*). Dans cette version une plus longue partie est dédiée à la relation entre le défunt et sa femme. Les personnages de la femme et de la fille sont plus humains par rapport à ceux présentés dans « A Woman of No Standing ». La maîtresse garde son caractère discret et sincère mais ce n'est pas sa souffrance que l'auteur met en relief.

La version publiée sous le titre de « Christmas Eve in the Graveyard » pourrait être une ébauche de « A Woman of No Standing », ce qui est rare dans la pratique de Behan qui nous a habitués, mis à part *Borstal Boy*, à s'en tenir au premier jet. Ainsi on n'a pas de trace de manuscrits corrigés ou de versions différentes. « A Woman of No Standing » a été publiée dans la revue *Envoy* en 1950 et elle a reparu dans *Brendan Behan's Island* en 1962 avant d'être rééditée dans le recueil *After the Wake*. Quant à « Christmas Eve in the Graveyard », qui apparaît pour la première fois dans le recueil de Cronin, elle n'est pas datée. Une note explique tout de même que cette version aurait été donnée par Behan au peintre Tom Nisbet qui avait fait un portrait de l'auteur dans le pub de McDaid, portrait daté de 1952. Cette date indiquerait que la nouvelle a été écrite après « A Woman of No Standing », cependant cette information reste douteuse car il est improbable que Behan ait écrit une nouvelle aussi semblable à celle de 1950 et qu'elle n'ait jamais été publiée dans le cadre de la série d'articles de l'*Irish Press*. Peut-être a-t-elle été réécrite pour cette série, avec des personnages déjà connus du public ? Difficile à dire, mais si nous considérons que « A Woman of No Standing » est la version finale de cette histoire il est intéressant de s'attacher à l'évolution de l'écriture de Behan. Cette nouvelle présente moins de références à l'actualité et moins de caricature par rapport aux personnages dans « Christmas Eve in the Graveyard » dont le style correspond aux articles écrits par l'auteur pour l'*Irish Press*. Behan montre plus d'humanité dans « A Woman of No Standing », qui rappelle plutôt l'écriture de *Borstal Boy*.

La même remarque s'applique à « After the Wake », contenue dans le recueil homonyme édité par Peter Fallon incluant aussi « A Woman of No Standing », « The Last of Mrs Murphy », « I Become a Borstal Boy », « The Execution », « The Confirmation Suit » ainsi que le roman inachevé *the catacombs*. Il s'agit de textes parfois jamais publiés (comme « The Execution », que Fallon a transcrit à partir du manuscrit de l'auteur) ou publiés dans d'autres revues que l'*Irish Press*<sup>36</sup>. Ce que ces nouvelles ont en commun est justement une humanité dans la présentation des personnages et des situations qui manque parfois aux stéréotypes des sketches de l'*Irish Press*. Dans ces textes les thèmes chers à Behan et notamment celui de l'absence et de

---

<sup>36</sup> « I Become a Borstal Boy » a été publié dans *The Bell* en 1942, « The Confirmation Suit » dans *The Standard* en 1953, et « After the Wake » dans *Points* à Paris en 1950.

la mort reviennent souvent d'une façon douloureuse. L'humour qui caractérise les autres nouvelles s'estompe un peu. S'il ne disparaît pas, il laisse cependant plus de place à l'émotion.

Dans la nouvelle « After the Wake », la mort est aussi présente bien qu'elle ne soit pas l'élément principal. Le narrateur met l'accent sur l'ambiguïté de ses relations avec un jeune couple marié, des relations qui vacillent entre amitié et amour homosexuel. « When he sent to tell me she was dead, I thought that if the dead live on – which I don't believe they do – and know the minds of the living, she'd feel angry, not so much jealous as disgusted, certainly surprised » (AW 46). Encore une fois il ne s'agit pas d'une histoire sophistiquée. Behan nous raconte une tranche de vie : il s'agit cette fois de la relation du narrateur avec le « he » et « she » de l'histoire, un homme et une femme à nouveau sans nom. Le narrateur fait croire qu'il aime la fille, qui est malade, alors qu'il est plutôt attiré par le garçon. Mais ce qui nous intéresse encore une fois est la vision de la mort :

It is a horrible thing how quickly death and disease can work on a body. She didn't look like herself, any more than the brown parchment-thin shell of a mummy looks like the Egyptian warrior; worse than the mummy, for he at least is dry and clean as dust. Her poor nostrils were plugged with cotton-wool and her mouth hadn't closed properly, but showed two front teeth like a rabbit's. All in all she looked no better than the corpse of her granny, or any corpse for that matter. (AW 50-1)

La jeunesse de la fille est oubliée, son corps consommé par la maladie pourrait aussi bien être un vieux corps. Mais le thème de la mort ne concerne pas seulement le travail en prose de Behan. Ses pièces aussi s'y réfèrent. Dans *The Quare Fellow* le condamné n'apparaît jamais, ce qui nous rappelle le procédé de « A Woman of no Standing ». De plus l'image du lapin que nous avons vue dans le passage tiré de « After the Wake » revient dans la description que Neighbour fait du visage du condamné après l'exécution : « his head was all twisted and his face black, but the two eyes were the worst, like a rabbit's; it was fear that had done it<sup>37</sup>. » L'image de la chasse décrite dans « Repentance » nous revient à l'esprit lorsqu'on lit ces deux passages où l'expression du visage du défunt est comparée à celle du lapin qui est la proie par excellence. Il est vrai que dans son poème, Behan se décrit comme une proie (« When I'm run to earth and my lungs are panting, / At the hunt's end and death in my face »). Souvent symbole d'intelligence, le lapin est aussi un animal craintif. Behan avoue sa peur dans ses confessions en répétant des expressions comme « I am a cowardly man by nature » (CIR 26), « Being a natural coward » (CIR 62), « I am a very easily terrified man » (CIR 88), « By way of being a natural coward » (CIR 139).

---

<sup>37</sup> Brendan Behan, *The Complete Plays*, (London : Eyre Methuen Drama, 1991, 60).



Dans *The Hostage* d'autres éléments reviennent comme un leitmotiv. Il s'agit de la cloche et du froid dont nous avons déjà souligné le rapport à la mort. Similairement dans *The Quare Fellow* le son de la cloche est redoutable :

LIFER. Perhaps he didn't feel anything. How do you know?

NEIGHBOUR. I only seen him. I never had a chance of asking him. [*NEIGHBOUR goes to the murderer's door.*] Date of expiration of sentence, life. In some ways I wouldn't mind if that was my lot. What do you say?

DUNLAVIN. I don't know; it's true we are too old and bet for lobbywatching and shaking down anywhere, so that you'd fall down and sleep on the pavement of a winter's night and not know but you were lying snug and comfortable in the Shelbourne.

NEIGHBOUR. Only then to wake up on some lobby and the hard floorboards under you, and a lump of hard filth for your pillow, and the cold and the drink shaking you, wishing it was morning for the market pubs to open, where if you had the price of a drink you could sit in the warm anyway. Except, God look down on you, if it was Sunday.

DUNLAVIN. Ah, there's agony. No pub open, but the bells battering your bared nerves and all you could do with the cold and the sickness was to lean over on your side and wish that God would call you. (CP 60-1)

Ce passage nous rappelle les scènes déjà décrites dans *Borstal Boy* et *Confessions of an Irish Rebel*. Le lecteur reconnaît dans ce passage, et aussi dans d'autres répliques de la pièce, les expériences et les paroles de Behan. La scène se passe dans la prison de Mountjoy à Dublin où Behan a purgé sa peine. L'expérience personnelle devient universelle et Behan associe une action ou des mots qui lui appartiennent à chaque personnage. L'effet est renforcé par l'anonymat des personnages de la pièce qui portent des noms communs sans aucun réalisme : Neighbour, Dunlavin (nom d'un village du comté de Wicklow), Lifer, les prisonniers A, B et Jeune. Behan devient tous les personnages et *vice-versa*. Seuls les gardiens ont des noms qui pourraient renvoyer à la réalité, comme est le cas pour Regan et Crimmin. Les personnages incarnent des générations diverses et chacun porte en soi quelque chose de Behan, les plus jeunes rappellent par exemple le caractère turbulent du jeune prisonnier de Walton dans *Borstal Boy* tandis que Neighbour et Dunlavin renvoient au côté plus réfléchi de l'auteur, des années après son expérience. Le passage que nous venons de citer est tiré du premier acte de la pièce et l'action se déroule dans le couloir devant les cellules. Le rythme dans le premier acte est assez soutenu et le ton comique. Lorsque le deuxième acte commence, la scène change et l'attention est tournée vers la cour où des prisonniers sont en train de creuser la tombe du condamné. L'atmosphère devient de plus en plus sombre dès que le moment de l'exécution approche. Dans cette pièce Behan illustre et dénonce les conditions de vie des prisonniers et surtout la peine de

mort encore trop fréquente en Irlande à cette époque. Mais malgré sa présence, la mort n'est jamais complètement dramatique et Behan ritualise ce moment par une série de gestes et de mots qui créent un mélange de comédie et lamentation. La mort devient l'objet même du divertissement et de la fête comme dans une veillée funèbre avec tous les éléments indispensables : les histoires, les chansons, les plaisanteries. Les prisonniers ou les gardiens passent la nuit précédant l'exécution à boire, et la mise à mort du prisonnier inconnu devient prétexte à des moqueries. De cette façon Behan montre encore une fois sa volonté d'exorciser la peur liée à ce moment en utilisant l'humour.

Même lorsque les personnages reviennent après la mort, il ne s'agit pas d'un espoir de résurrection mais encore de moquerie. Nous le voyons lorsque l'esprit de Leslie se lève sur scène après que Thérèse lui a promis un souvenir éternel et chante :

The bells of hell,  
Go ting-a-ling-a-ling,  
For you but not for me,  
Oh death, where is thy sting-a-ling-a-ling?  
Or grave thy victory?  
If you meet the undertaker,  
Or the young man from the Pru,  
Get a pint with what's left over,  
Now I'll say good-bye to you. (CP 236)

La version de Leslie est une variation sur la version la plus connue de cette chanson très populaire, qui reprend les mots de Saint Paul sur la résurrection dans la lettre aux Corinthiens (Paul 15 :55). Ceux-ci sont souvent utilisés dans les cérémonies d'enterrement et laissent entendre la victoire de la vie éternelle sur la mort du corps. Cet aspect pourrait être aussi souligné par l'immatérialité du fantôme de Leslie indiquée aussi dans les didascalies : « *a ghosltly green light glows on the body as LESLIE WILLIAMS slowly gets up and sings* » (CP 236). Cependant, la deuxième partie de la chanson souligne l'aspect festif de la veillée funèbre car Leslie invite les présents à dépenser ce qui reste de l'argent de l'enterrement en alcool.

La résurrection est aussi présente dans *Richard's Cork Leg* dans la première didascalie décrivant le décor : « *This is an Irish cemetery. There are the usual crosses, headstones and tombs and a large statue of Christ. There is an arch with the inscription, 'I am the resurrection and the life' and beside it a board reading 'Forest Lown Credit Cards Honored Here'.* » (CP 243) Dans la pièce, le décor rappelle évidemment la mort en confirmant qu'elle est un des

thèmes préférés de Behan. Dans cette pièce tardive, l'auteur montre à nouveau que le ton n'est jamais trop pesant et que la question est toujours traitée avec humour. La didascalie met l'accent sur la question financière de l'enterrement, que nous avons déjà soulignée dans la chanson chantée par Leslie. Bien que hanté par la mort, l'art de Behan est un art de la célébration. Nous le voyons dans la pièce qui se présente plutôt comme une farce et renvoie encore une fois au caractère typique de la veillée funèbre en Irlande caractérisée par ce mélange particulier de réjouissance et de chagrin, et souvent arrosée pendant quelques jours. *Richard's Cork Leg* raconte l'histoire de deux anti-fascistes, The Hero et Cronin, qui vont au cimetière avec l'intention de perturber l'enterrement d'un homme qui a été tué en Espagne en combattant contre les communistes. Le défunt est le mari de la cousine d'un des deux perturbateurs qui prétendent être aveugles et qui sont en compagnie de deux prostituées. Après une fusillade qui éclate lors de l'enterrement tout le monde se retrouve à la maison du défunt où des policiers, eux aussi déguisés, arrivent pour arrêter The Hero qui aurait tiré sur quelqu'un, plus précisément sur le postérieur de quelqu'un, pendant la célébration au cimetière. The Hero arrive à s'enfuir mais Cronin est tué. La pièce que Behan avait commencée mais pas finie fut achevée par Alan Simpson. La référence à l'épisode raconté dans *Confessions of an Irish Rebel*, lorsque Behan tire sur le policier au cimetière de Glasnevin pour ensuite s'enfuir avec son ami, est frappante. Un autre élément qui paraît familier au lecteur de Behan est le final qui rappelle celui de *The Hostage*. Certes, les conditions sont différentes, mais Behan reproduit le modèle du « double » déjà présent dans *The Hostage*, celui du personnage qui revient sur scène pour chanter une dernière chanson. Nous utilisons le terme de double car si dans le cas de Leslie, il s'agit du fantôme du jeune Anglais, dans le cas de Cronin la situation est légèrement différente. Après que Cronin a été tué, les lumières s'éteignent et un autre acteur prend la place du cadavre de Cronin qui est couvert, tandis que l'acteur qui joue le rôle de Cronin revient sur scène, de façon discrète, afin de ne pas être reconnu par le spectateur. De la maison de Mrs Mallarkey, où la scène s'était déplacée, on revient au cimetière où l'acteur jouant Cronin réapparaît et dit : « O Pog na hone, I am all alone. The darkness here would blind you. But with the state the world is in you'll not be long behind me. The grave's a dark and silent place and none there are to there embrace. » (CP 311) Un autre passage nous rappelle Leslie :

*CRONIN turns and slowly walks upstage in the midst.*

*The men sing softly to the audience.*

It's my old Irish Tomb

I'll be in there soon

But first you must kiss me

Beneath the harvest moon  
No matter where you come from  
No matter where you be  
Remember your old Irish graveyard  
And a stone marked R.I.P.

*As the song is being sung, a collage type drop framework comes in and the actor playing CRONIN is raised [...] high enough to be nearly totally visible behind the coffin forming a tableau rather like the sort of religious kitsch frequently seen on the front of a mass card.*

*CRONIN sings the line of a new version of 'Old Irish Tomb' solo as the curtain falls. (CP 312)*

Nous pouvons aisément voir les similitudes avec l'image finale de *The Hostage* dans laquelle les lumières essaient de suggérer l'immatérialité et le côté spectral du personnage de Leslie, cependant que l'élément du brouillard qui donne aussi une connotation spectrale à Cronin. Cela nous renvoie à la tradition de la figure du fantôme dans le théâtre irlandais qui reflète l'obsession du passé dans la culture, comme Emilie Pine nous le rappelle :

One paradigm for understanding the incompleteness of cultural remembrance is the figure of the ghost on the Irish stage and screen. The theatrical trend for the supernatural embodies the tension between the past and the present, remembering and forgetting, in the form of the ghost. The haunted stage is, moreover, representative of the larger haunting of Irish culture by the past. The ghost represents the unbiddable, irrepressible, and uncontainable nature of memory, which disrupts linear progress and thus haunts not only the present, but the future also. The appearance of ghosts suggests that the past cannot be easily contained but that there will be a confrontation between past and present. If the present is to release itself from this haunting, then a resolution has to be negotiated with the ghosts of the past. The haunting of the present also suggests that the cultural obsession with the past is damaging. Ghosts are a sign of what Ricoeur calls the 'excesses' of memory, a manifestation of the excessive grip of the past on the imagination of culture in the present.<sup>38</sup>

Dans les deux scènes, la mémoire est en effet proéminente. Elle hante autant le présent que le futur (rappelons-nous la promesse que Thérèse fait à Leslie). La différence substantielle entre la scène de *Richard's Cork Leg* et celle de *The Hostage* réside dans le ton de la chanson chantée par Cronin où le spectateur ne peut pas percevoir de moquerie. Dernière pièce de Behan, sur laquelle il aurait travaillé en même temps que les « talk books », *Richard's Cork Leg* maintient à la fois le ton moqueur avec lequel Behan a souvent traité le sujet de la mort, mais présente aussi un sentiment de peur vis-à-vis du décès qui caractérisait non seulement ses romans mais aussi « Repentance ». Malgré la tentative d'exorciser la mort avec la moquerie, le mot final est un mot

---

<sup>38</sup> Emilie Pine, *The Politics of Irish Memory. Performing remembrance in Contemporary Irish Culture* (Basingstoke - New York: Palgrave MacMillan, 2011, 17).

qui évoque le sentiment de la peur, ce qui suggère que l'exorcisme n'a pas fonctionné et que le destin auquel Behan se préparait depuis longtemps était enfin arrivé. Les dernières années de la vie de l'auteur ont été caractérisées par les efforts de son entourage pour le dégager de l'emprise de l'alcool et le convaincre de se soigner. Si nous considérons la pièce et les « talk books », notamment *Confessions of an Irish Rebel*, comme les miroirs de la vie de Behan à cet époque, nous pouvons comprendre ce changement d'attitude par rapport à la mort. L'aspect moqueur de ses deux succès théâtraux et de ses nouvelles s'estompe dans les dernières œuvres qui laissent filtrer la peur que l'auteur avait déjà exprimée dans le poème. Un parallèle peut être fait entre ces œuvres et d'autres passages qui racontent l'expérience en prison, où l'auteur modère son ironie. Il s'agit probablement des passages les plus touchants de l'œuvre, où la prison est souvent comparée à la tombe et où la solitude et la froideur de la cellule créent une atmosphère lugubre. Choisir la lutte pour ne pas être seul, comme Behan le confesse souvent, confirme l'obsession de l'auteur irlandais par la solitude. Il s'agit d'un aspect sur lequel nous reviendrons dans la partie suivante et elle nous conduit à une réflexion sur la différence entre le rôle du conteur et l'activité d'écrivain.

## **2.2 Auteur, narrateur et personnages**

A la croisée de genres différents, l'œuvre de Behan échappe à une définition précise. Étudier les formes littéraires que Behan a privilégiées dans sa création ainsi que les thèmes récurrents qui renvoient pour la plupart au sujet de la mémoire nous aide à mieux comprendre la production et la pensée de l'auteur. Un autre aspect qui, toujours en relation avec les précédents, demande à être approfondi est celui des personnages qui contribuent à créer cette œuvre unique. Cet aspect est d'autant plus crucial dans une œuvre autobiographique définie généralement par la concordance auteur-narrateur-personnage. L'œuvre autobiographique de Behan est particulière, comme nous l'avons souligné dans la première partie, et, plus que par une concordance, elle est définie par un dialogue constant entre les différentes instances. Ainsi nous allons à présent reconsidérer le héros des textes de Behan ainsi que le rapport que celui-ci entretient avec les autres personnages qui reviennent souvent dans la narration comme des modèles. Cette analyse nous permettra aussi d'approfondir le conflit qui caractérise la production de Behan et de clarifier les raisons pour lesquelles l'auteur met en scène un personnage qui, d'une part suit le modèle d'un héros national, de l'autre, s'éloigne de ce modèle. Afin de présenter cette contradiction chez un auteur qui hésite toujours entre deux choses : l'héroïsme et l'anti-héroïsme, une identité communautaire et une identité personnelle, le partage et la solitude, nous allons d'abord nous interroger sur les figures du conteur et de l'auteur.

### **2.2.1 Le conteur et l'écrivain : Behan entre solitude et partage**

Si le monde du conte, comme nous l'avons vu, est une caractéristique importante de l'œuvre de Behan, il faut s'interroger sur le rôle du conteur, surtout par opposition à celui de l'auteur. Qui est le conteur ? Est-il le narrateur ? L'auteur ? Le personnage ? Hernandez définit le conteur dans ces termes: « le conteur n'est pas un personnage et est amené à incorporer le récit en son entier en étant à la fois récitant, témoin oculaire, décor [...]. Il incarne aussi les personnages auxquels il prête sa voix. Il passe d'éléments narratifs à des éléments dialogués, chantés, au gré de sa fantaisie et de sa perception » (Hernandez 223).

En parlant d'autobiographie nous nous sommes déjà confrontés au dilemme concernant la concordance des trois instances qui la caractérisent : auteur-narrateur-personnage. Kayser déclare que « dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur [...], mais un rôle inventé et adopté par l'auteur », autrement dit « un personnage en qui l'auteur s'est métamorphosé » (Barthes et al. 1977, 71-2). Le conteur pourrait être aussi considéré comme un narrateur d'autant plus qu'il n'est souvent pas l'auteur de l'histoire qu'il raconte. L'auteur a la responsabilité de ce qui est dit ; le narrateur ne la partage pas. Cette absence de responsabilité est aussi visible dans la performance du conteur qui, comme nous l'avons vu plus haut, dans certaines des anecdotes racontées par Behan, se protège en annonçant que l'histoire a une source qu'il lui est souvent impossible de communiquer. Souvent le conteur est le protagoniste même de l'histoire racontée, le seul à la connaître. Cela veut dire que personne ne peut remettre en doute sa parole. Par rapport à ce dernier point et aussi dans le cas de l'autobiographie, le problème se pose quant à la responsabilité de l'auteur et du narrateur qui, dans ce cas, pourraient constituer la même entité. Néanmoins, nous ne pouvons pas accepter l'idée d'une identification de l'auteur au narrateur dans l'autobiographie, et vice-versa, pour les raisons que nous avons déjà exprimées dans la première partie de cet ouvrage, et que nous pourrions résumer en deux points, intimement liés l'un à l'autre : l'absence de vérité d'une part et l'aspect du jeu de l'autre. La prétention à la vérité n'est qu'une illusion, donc une fiction, ce qui nous a poussés à définir l'œuvre de Behan comme autofiction. L'illusion est aussi le « jeu » que l'auteur met en place avec le narrateur et le personnage. Ce dernier ne peut pas être l'auteur (que ce soit dans la fiction « pure » ou dans l'autofiction) même lorsque les allusions ou les références à la vie de ce dernier sont évidentes.

Dans l'autobiographie l'auteur rejoue sa vie, ce qui introduit un élément fictif dans l'histoire. Nous en avons longuement discuté, mais il est important de considérer également cet aspect dans le conte. Dans ce dernier, même quand l'histoire est fondée sur une expérience personnelle, le récit la transforme et devient, à travers les mots, une représentation de la chose vécue. Et puisqu'elle est représentation, elle diffère de l'expérience « pure ». A cela, il faut ajouter les similitudes entre écrivain/auteur et conteur, les deux ayant la responsabilité de la création, soit à partir d'une expérience déjà vécue (l'écrivain comme le conteur peut reproduire un modèle, une histoire), soit en créant une nouvelle. L'écrivain est responsable de sa création. Quant au conteur, même lorsqu'il se protège, dans son rôle de narrateur, derrière une source inconnue, ou derrière la place privilégiée de seul témoin (expérience personnelle), il a, en quelque sorte, les pouvoirs d'un magicien parce qu'il est celui qui maîtrise la parole, qui donne forme au verbe et qui, par des remaniements, donne à voir grâce à son pouvoir de création.

Comme l'écrivain, le conteur a le pouvoir de créer des images à travers le langage. Quelle est alors la différence – s'il en est une – entre écrivain et conteur ? Certes, nous pourrions prétendre que l'élément essentiel qui sépare les deux figures est l'écriture. Il est en effet incontestable que la caractéristique qui rend le conteur unique est l'oralité et par conséquent l'immédiateté. Il ne faut donc pas oublier le rapport du créateur au public. Le conteur et l'écrivain, tous deux créateurs d'images à travers les mots, n'ont pas le même rapport à l'autre. Celui du conteur avec son public est immédiat. En se positionnant comme porte-parole, le conteur se place au centre de la communauté à laquelle il apporte son savoir et son savoir-faire. Comme le dit Hernandez, « conter est une production sociale et se rapporte à l'utilisation de l'histoire passée » (Hernandez 149). Le conteur a un savoir-faire et une connaissance qui fait qu'il ne doit compter que sur lui-même, mais en même temps il est redevable à la culture de sa communauté, du passé et de la tradition de cette communauté. Trois entités sont en jeu : la mémoire collective, le conteur qui apporte sa propre signature et le public. Le conteur est au milieu du cercle, il rassemble le public, il travaille avec lui et s'ouvre à la collectivité. Il n'est pas romancier car il ne peut pas travailler dans la solitude de l'écrivain. Depuis sa naissance, le roman a été en effet considéré comme un travail isolé de l'écrivain, même s'il est important de rappeler que malgré l'absence de lecteur l'écriture implique à la fois de s'adresser à soi-même et à un public. Le thème de la solitude dans Behan, notamment dans *Borstal Boy* relève en quelque sorte de ce concept. Effrayé par la solitude, Behan représente un personnage qui a souvent un rôle fédérateur et exorcise ainsi la peur de la solitude et de l'isolement. L'écrivain solitaire se métamorphose en un personnage qui alterne des moments de solitude avec des moments très intenses de vie communautaire.

Pourquoi Behan n'accepte-il pas sa solitude ? Refuse-t-il son rôle d'écrivain ? Et s'il y a refus, quelle en est la raison ? Cherche-t-il à représenter sa communauté ? Quelle communauté ? Nous ne pouvons pas en rester à cette division classique entre le conte comme partage et l'écriture comme isolement. En effet, malgré la présence du public face au conteur, il y a une solitude propre au conteur qui s'unit paradoxalement au partage propre au conte. Tout en représentant son groupe le conteur se caractérise aussi par la solitude, une solitude qui est due à la différence entre lui et l'autre. Le conteur est face au public, ou même au milieu d'un cercle, mais en tout cas séparé du reste du groupe. Il est aussi différent car il détient ce savoir qu'il veut transmettre et il a ce pouvoir de création que les autres n'ont pas. Par contre, le conteur n'existe pas sans le partage, chose qui semble peut-être moins évidente pour l'écrivain. Le travail de mémoire et d'intériorisation du conte ne servirait pas au conteur sans la transmission. Il est donc toujours à la recherche de l'autre pour le lui transmettre.



L'obsession de la compagnie et du partage d'une part et de la mémoire (nécessité et désir que les autres se souviennent) de l'autre, peut en partie justifier ce refus de la solitude. Une faiblesse profonde peut aussi en être la raison. « I never saw myself as anything else but a writer » affirme Behan (CIR 184). Et en même temps il semble vouloir s'éloigner de ce rôle comme lorsqu'il déclare écrire pour l'argent<sup>1</sup>, ou quand il semble privilégier la parole vive, comme dans ses performances publiques, radiophoniques ou dans les « talk books ». En réalité, tout en appréciant le travail oral à la radio ou pour les talk books, Behan a exprimé du regret quant à ces dernières œuvres<sup>2</sup> et à son incapacité de produire en écrivant tout seul. Il semblerait aussi que la peur de perdre sa créativité, une autre grande peur pour Behan avec la mort, l'aurait poussé à refuser une opération qui aurait pu résoudre son problème avec l'alcool<sup>3</sup>. Mais il nous semble qu'au delà des « talk books » les autres travaux expriment aussi l'importance du conte dans la production de Behan.

A ce propos, un autre aspect qui doit être considéré est le rôle de la nouvelle non seulement par rapport à Behan mais plus généralement dans la littérature irlandaise du XXe siècle quand elle devient un genre pratiqué par un grand nombre de romancier de George Moore à James Joyce, Elizabeth Bowen, Sean O'Faolain et Frank O'Connor. Souvent lié aux revues comme *The Bell* et aux journaux tel *The Irish Press* qui étaient les principaux organes de sa diffusion, ce genre est caractérisé par un mode réaliste dominant et sûrement très lié à la tradition du récit oral du *seanchaí*. Le sujet est souvent l'Irlande et les irlandais, leur vie rurale ou urbaine, et le genre a été profondément influencé par les tensions qui ont caractérisé le siècle. En outre, il semblerait que le travail du conteur ou de l'écrivain de nouvelles soit beaucoup plus proche de celui du dramaturge. La longueur de la nouvelle oblige l'auteur à montrer des détails qu'il ne peut pas fournir par des longues descriptions comme c'est souvent le cas dans le roman. Par exemple la façon dont Mrs Murphy est présentée dans cette nouvelle de Behan dont nous avons déjà parlé est assez représentative de ce que nous affirmons. Avec peu de mots Behan crée une image qui

---

<sup>1</sup> « The man who doesn't write for money is a blockhead » (CIR 199).

<sup>2</sup> Ulick O'Connor raconte la réaction de Behan au succès de ses dernières publications : « he knew the taped volumes were not the product, but the by-product, of a man of letters. Though he gave copies of *Borstal Boy* and his plays to his doctor, Terence Chapman, he never gave him what he called his 'talk' books, which he spoke of in a disparaging fashion: 'They'd praise my balls if I hung them high enough', he told Brian when he mentioned the reviews the book received, and once, in a mood of despair, he told Chapman he wished he had never written them » (O'Connor 243-4).

<sup>3</sup> Dans son autobiographie dictée à son fils Brian, Kathleen Behan raconte que Behan était effrayé de perdre sa raison : « There was a good chance that if he had had an operation to the brain he could have lived to fifty at least. But he thought if he had the operation he might go mad. He had a fear of madness you know. » Kathleen Behan, *Mother of all the Behans. The autobiography of Kathleen Behan as told to Brian Behan* (London : Arena, 1985, 126).

donne au lecteur beaucoup plus d'informations qu'une longue tirade sur la vie de la femme. Il n'est pas difficile pour le lecteur d'imaginer la vieille dame dublinoise, catholique, un peu excentrique, au moins assez pour porter un manteau rouge. Il s'agit des éléments les plus importants que le lecteur doit connaître de ce personnage dans le bref récit de la fin de sa vie. Laisser voir plutôt que raconter, telle est l'habileté presque innée du conteur qui a peu de temps et ne doit pas s'attarder devant un public dont l'attention peut vite s'épuiser.

Il est intéressant de noter les relations entre l'activité du conteur et celle de l'acteur et de la mise en scène au théâtre. Le conteur monte sur scène, utilise les outils du théâtre, les gestes, les expressions, s'adresse au public, le fait participer. Il peut se servir du son, changer de ton, insister sur des mots, ou sur la prononciation de ceux-ci. Comme le théâtre, le conte est un mélange de mots, d'images et de sons. Behan ne renonce pas non plus à cette formule dans ses travaux de prose. Comme un conteur, le narrateur devient le metteur en scène de l'histoire. Il ne renonce pas à faire voir, ou à faire écouter. Le personnage même devient un conteur. En prison, Brendan Behan amuse les autres prisonniers, chante, monte sur scène.

After that I went on the stage to sing a song.

I sang the 'Coolin' in Irish. It is a song about six hundred years old, about Poyning's Law, when he forbade the native Irish to keep up their own language and customs, and tried to stop the men wearing their hair in the Gaelic style, straight back and with no parting. There is the girl and she is singing to her sweetheart and his 'cuilfhionn', 'his fair poll', and I can sing it, by Jesus, and put love and defiance into it.

They gave it great applause and in the sea of faces, I could pick out Charlie's face looking up at me, his resentments forgotten, his lips parted in delight. (BB 283)

Applaudi et reconnu par la communauté des prisonniers, le personnage Behan joue ici son rôle de conteur ; il transforme ses histoires en chanson. Mais il se retrouve pris entre le partage de la performance qui est un don à l'autre, et la solitude de l'interprétation et du travail du conteur qui isolent le créateur du reste du groupe. Il est effectivement peu probable que le public de Behan ait compris le vrai sens de la chanson en gaélique, ils ont pourtant partagé les sentiments que Behan a essayé de transmettre avec sa performance. Un autre exploit suit. Behan chante cette fois une chanson en anglais :

I sang, then, a mixture of verses to an English air, and some of them by an English poet, and all put together by my mother [...].

They roared and clapped, till a while after I had gone in off of stage and as I jumped down into the dark, Cragg said: 'Paddy, that was lovely. You've a great 'eart.' He recovered himself, and added to those standing round, 'Best bloody singer in the 'ole hI. hoR. hA is our Pat.'

I excused myself and slipped down to the cawsy. I wanted to be alone for a minute; I did not want to insult my friends and I did not want for 'God save the King'. (BB 284)

C'est une des rares fois où Behan cherche la solitude. Dans le reste du texte il est plutôt en quête d'une présence : « Fighting is better than loneliness » (BB 8), variante de la version courante du proverbe irlandais « conversation is the cure for every sorrow. Even contention is better than loneliness ». Le dicton revient tout le long du récit ainsi que dans *Confessions of an Irish Rebel*. Souvent il préférerait la présence des gardiens de la prison à la solitude froide et sombre de sa cellule. La formule transformée par Behan peut s'entendre comme un appel à l'action afin d'éviter le replis sur soi-même. Mais dans sa version originale le dicton est appel à la parole : parler pour oublier la désolation de sa condition de prisonnier. Cet aspect est aussi renforcé par l'autre variante du proverbe dans *Confessions of an Irish Rebel*, « it is better to be insulted than ignored » (CIR 151). Et dans la vie de tous les jours Behan n'a pas arrêté de raconter, de se faire remarquer pour le meilleur comme pour le pire pour ne pas passer inaperçu, comme si la solitude, qui est aussi la caractéristique de l'écriture, lui faisait peur. Peut-être est-ce que celle-ci oblige à un regard intérieur que Behan veut éviter. Souvent c'est « la solitude sans paix » qu'il craint le plus. Parfois il cherche même des moments de calme en prison, chose impossible car il est toujours épié.

La solitude du conteur est différente dans le sens où le conteur, comme l'acteur, peut la camoufler grâce à la présence du groupe autour de lui et l'un comme l'autre, peut porter des masques, être plusieurs personnages à la fois. Il se joue de tout en se cachant derrière ce qu'il dit et, comme l'affirme Hernandez, il « se veut entre deux mondes extérieur et intérieur » (Hernandez 226). La différence entre l'acteur et le conteur est que le premier joue l'absence, il est le signe présent d'une absence, alors que le conteur raconte l'ici et l'ailleurs et joue de sa présence ici et maintenant. Il n'est pas une représentation de quelque chose, il ne cache pas qu'il est là pour raconter, pour mettre sa connaissance à la disposition de son public, même si pour le faire il a besoin de se tourner vers la passé. Le conteur est vivant et ce qui le rend vivant est aussi sa parole. Behan se transforme en conteur pour se cacher derrière ses paroles, parfois vaines, et jamais il ne parle de son écriture (« one of the very few things I don't talk about is my own writing » CIR 153). Il dit ne pas se rappeler ce qu'il écrit lui-même<sup>4</sup>. Comme un conteur il

---

<sup>4</sup> « I can never remember anything that I write myself » (BBNY 138).

raconte son expérience, il partage cette expérience avec le public, mais jamais il ne parle du moment de solitude de l'écrivain et du résultat de l'écriture. L'acte de Behan racontant sa vie passée est différent de celui de Behan écrivant ses mémoires, et par conséquent l'acte du conteur est différent de celui de l'écrivain. Pourquoi écrire alors ? Pourquoi ne pas se limiter à conter ? Behan nous donne une réponse lorsqu'il assure oublier ce qu'il écrit : l'écriture serait alors l'acte de l'oubli. Une fois inscrits, les souvenirs s'estompent et tout ce qui reste est l'écriture, qui devient ainsi un procédé d'oubli.

Comme Behan, ses personnages sont dans la nécessité de raconter. Raconter, nous l'avons vu, signifie aussi faire référence au passé, à la communauté et à son histoire et aussi « changer » le monde. Behan se moque des personnages qui s'accrochent à ces récits et par conséquent au passé. Dans la nouvelle « Here is How History is Written » l'auteur met en scène deux jeunes hommes et un barde. Paradoxalement, le barde ne se souvient pas de certains détails que les jeunes hommes connaissent. Chose assez étrange, lesdits événements se seraient déroulés bien avant la naissance des deux garçons et pourtant ils en parlent comme s'ils les avaient vécus. Crippen se moque du barde qui ne connaît pas le lieu où aurait eu lieu la bataille dans laquelle Eveleen, héroïne irlandaise, se déguise en homme pour combattre. L'auteur ridiculise Crippen. Il s'agit d'un personnage qui dans toutes les nouvelles incarne le modèle du jeune Irlandais qui reste attaché au passé à travers la littérature et notamment le conte, qui se vante de sa mémoire et de sa connaissance de l'Histoire de son pays, mais qui a en réalité beaucoup de difficultés à se rappeler des noms, des dates, des batailles et des autres faits célèbres. Le narrateur quant à lui représente souvent le juste milieu entre le barde et Crippen, et apporte, avec beaucoup d'ironie, toujours la bonne réponse.

'Wasn't it the Belcuddy Battalion, or the First Battalion of the Third Belcuddy Brigade?' said I. 'You should know that Crip, above anyone,'

He spat on the floor and looked seriously round the company. 'Not a man in Ireland should know better.'

What part of the country would that be now?' asked the Bard, who is himself a native of the far North, Ballymoney direction.

'What part of the country?' asked Crippen, incredulously. 'Is it coddling me y'are, or what?'

He looked over at the old man.

'Can you believe your ears? A man here does not know where' he paused a minute, 'er...eh...'

'Belcuddy,' said I [...]

'Certainly. I'd a thought anyone would a known that.' (HYHHA 77-8)

Behan se représente comme un conteur et se moque de cette nécessité du récit, et cela nous fait comprendre que, malgré ses déclarations liées à l'argent, ce qu'il recherche est l'écriture, la solitude et l'oubli qu'elle entraîne. Le thème de l'abandon et de la solitude que nous avons aussi vu dans « Repentance » caractérise toute l'œuvre de l'auteur irlandais tout comme celui de la peur. Or la mémoire peut être vue comme l'expérience terrible de la solitude, puisque nous avons noté qu'une œuvre de mémoire implique la mort de l'autre<sup>5</sup>. Et puisque cette altérité est plus grande que notre possibilité de mémoire, l'auteur a besoin de figures telles que la métaphore ou l'allégorie, qui permettent au langage de se dire tout en disant l'autre et de dire autre chose que ce que le langage donne à lire. Cette représentation rendue possible par le langage est la mort de l'autre, et nous pouvons aussi dire que la mort n'est que représentation. L'importance de la veillée qui accompagne la mort est donc primordiale dans l'œuvre de Behan. La mémoire, pour le dire avec les mots de Joëlle Gautier, « tente de redonner vie à des figures à demi effacées ». Il ne s'agit pas de « survivance » continue Gautier « mais de ressuscitabilité<sup>6</sup> ». La défaite de Behan vis-à-vis de son rapport avec l'alcool et avec la maladie, pourrait nous mener à lire son œuvre et par conséquent le rôle de la mémoire, comme un abandon. Mais nous considérons, au contraire, que son œuvre peut être lue comme une tentative de ressusciter à travers l'art. Nous croyons que Behan défie la mort, se moque d'elle en en faisant une représentation. Ce point nous ramène au double sens du mot « board » dans « Repentance », et plus précisément dans les vers « Stretched below on the cold bare board / My friends and neighbours around me standing » et à la référence à Shakespeare et au jeu dans le théâtre lorsqu'il décrit la mort de Maureen. L'ironie de Behan et le côté spectaculaire de la veillée funèbre avec les chants, les danses et les déguisements estompent le caractère tragique de la perte et indiquent la volonté de l'auteur d'exorciser la mort. Conter signifie donc vaincre la solitude, raconter l'autre, faire de la mort une simple représentation.

---

<sup>5</sup> Cet « autre » est à la fois le « je » narré, le personnage, qui est différent du narrateur et de l'auteur, et les autres membres de la communauté.

<sup>6</sup> Joëlle Gauthier, « Poétique de la mémoire. Ressusciter les morts : entre l'oubli, le souvenir et l'invention » *NT2, Nouvelles technologies, Nouvelles textualités*, ([en ligne] : <[http://nt2.uqam.ca/recherches/dossier/poetique\\_de\\_la\\_memoire](http://nt2.uqam.ca/recherches/dossier/poetique_de_la_memoire)>).

### **2.2.2 Héros et personnages : modèles et contre-modèles**

Nous venons d'introduire un aspect qui mérite d'être approfondi. Il s'agit du fait que les héros et les personnages que Behan met en scène dans ses œuvres sont souvent des contre-modèles. Le personnage de *Confessions of an Irish Rebel* et de *Borstal Boy* en est clairement un. Or, pour qu'il y ait un contre-modèle, il faut définir un modèle. Quel est ce modèle duquel le héros de Behan prend sa distance ?

Il faut à ce sujet renvoyer brièvement à des aspects historico-culturels qui peuvent nous aider à clarifier le modèle du héros auquel nous faisons ici référence et la relation que l'auteur entretient avec cet idéal. Il faut d'abord rappeler que Behan a été élevé dans un environnement très partisan, caractérisé par une importante présence de l'idéal républicain de par l'activité de son père dans la dévolution de 1919-21 et de la famille de Kathleen Kearney. Même après avoir renoncé à la lutte armée, le père de Behan a continué à fréquenter des militants républicains. Brendan Behan lui-même, nous le savons, est entré dans les associations militantes alors qu'il était encore très jeune. L'idéal républicain représente donc une partie importante de sa vie.

Le républicanisme irlandais est souvent rapproché et confondu avec le nationalisme et plus particulièrement avec le nationalisme culturel. Pour comprendre l'amplitude de ce mouvement il faudrait remonter au XVIIIe siècle car le mouvement républicain trouve ses origines dans les philosophies de cette période et que le mouvement fut maintenu en vie par des sociétés et des groupes révolutionnaires au XIXe siècle. Néanmoins, nous nous limiterons à des faits plus récents comme la rébellion de Pâques 1916 qui représente de toute évidence un épisode central dans l'Histoire de l'Irlande et dans l'Histoire du républicanisme irlandais. Richard English écrit à propos de la rébellion : « it deeply changed many lives especially with the subsequent execution of Irish Rebel Leaders<sup>7</sup>. » English cite plus loin une déclaration du rebelle, Liam Deasy :

In consequence of these events that occurred in the decisive week of Easter 1916, and more particularly of the events that followed it, thousands of young men all over Ireland, indeed thousand of men of all ages in the country turned irrevocably against the English government and became uncompromisingly dedicated to the cause of obliterating the last vestiges of the British Rule in Ireland. » (English 4)

La révolution de Pâques, probablement de par son insuccès et à cause des exécutions qui s'en suivirent est devenue en quelque sorte l'emblème du républicanisme irlandais : les rebelles furent transformés en martyrs et le « culte du sacrifice » s'affirma fortement lors de la répression

---

<sup>7</sup> Richard English, *Armed Struggle: The History of the IRA* (Oxford: Oxford University Press, 2003, 4).

qui suivit les émeutes de 1916. En effet, si au début, la réaction publique à la rébellion de Pâques fut d'abord une expression de mécontentement, comme le rappelle R.F. Foster<sup>8</sup>, la « brutalité » de la répression eut un effet contraire sur l'opinion publique : « communities previously indifferent to republican slogans were outraged at victimization of hitherto innocuous idealists » (Foster 1989, 240). La politique de l'après 1916 subit inévitablement un changement profond dans lequel le nationalisme constitutionnel fut éclipsé par une « version révolutionnaire plus agressive de la politique nationaliste » (English 10). La déclaration de la naissance d'une république d'Irlande à la suite de la rébellion de Pâques marque aussi en quelque sorte le début d'une politique de plus en plus agressive quant à la création d'un état séparé de toute influence britannique. Les événements qui suivirent et qui menèrent à la guerre d'Indépendance sont également enracinés dans le culte de la rébellion de Pâques :

Between 1916 and 1921 the Volunteers / IRA changed from a body of non violent protest to one of extremely violent anti-state activity. After 1916 there were Volunteer attempts to obtain arms by raiding civilians as well as Crown Forces [...]. The reaction of the British Authorities in Ireland to such operations produced a frictional dynamic which led to the escalation of the Anglo-Irish conflict. (English 14)

L'élection de 1918 qui signifiait la défaite de l'Irish Political Party (partisan d'un nationalisme constitutionnel) et le succès du *Sinn Féin*, montrèrent surtout la popularité du mouvement républicain après la rébellion auprès d'une opinion publique qui lui était en principe défavorable et elle fut ainsi interprétée comme une demande pressante d'indépendance. La situation était bien évidemment plus compliquée et il faut préciser qu'à l'intérieur d'un grand mouvement qui visait à une indépendance de l'Irlande par rapport au gouvernement britannique, plusieurs factions existaient, défendant des points de vue différents, et favorisant des actions plus ou moins violentes. Parmi ces groupes, l'IRA montra justement que les armes et le conflit étaient désormais une partie très significative du mouvement. English précise :

IRA activity in these years was unevenly spread. It was especially intense in the south-west of Ireland (Cork being a particular fire centre) and Dublin city, and local revolutionism was the prism through which national republicanism tended to be viewed. Linked to this was the vital role played by certain individuals in attracting people to the IRA, in leading them and stimulating action. (English 17)

Les événements des années 1919-21 furent caractérisés par un romantisme renvoyant au culte des martyrs de la rébellion de 1916 ainsi que par une violence qui aurait peut-être scandalisé le

---

<sup>8</sup> « Initial popular response to the Rising was general fury and disgust at the human and material wastage. Rebels were roughed up on active service by enraged women and pelted with tomatoes after surrounding. » R.F. Foster, *The Oxford Illustrated History of Ireland* (Oxford : Oxford University Press, 1989, 239).

peuple irlandais quelques années plus tôt, mais qui semblait à présent contribuer à renforcer l'idée d'une « mémoire républicaine irlandaise » (English 18)<sup>9</sup>. Ce fut aussi à cette époque que de nombreux groupes liés à l'IRA se formèrent en dehors des frontières irlandaises, notamment à Liverpool, Manchester, Londres ou Newcastle.

Avant la proclamation de l'Irish Free State, le mouvement républicain, malgré une constitution fragmentaire et une définition assez floue de ses objectifs, semblait cependant uni autour de l'idée d'une république irlandaise. Mais les désaccords à l'intérieur du mouvement ne tardèrent pas à apparaître : les esprits étaient partagés entre une action plus diplomatique et une action plus agressive, comme celle que Patrick Pearse avait incarnée lors de la rébellion de Pâques (English 23). La signature du traité anglo-irlandais changea ainsi le destin du mouvement républicain au sein duquel deux grandes factions étaient reconnaissables : l'une agressive et révolutionnaire, représentée par l'IRA, et l'autre défendant une approche diplomatique incarnée dans la politique de de Valera : « de Valera was content to use democratic and parliamentary means to achieve power and dismantle the Treaty » (Foster 1989, 258). Certains éléments caractéristiques du premier groupe expliquent les liens qui sont souvent faits entre républicanisme et nationalisme. L'aspect religieux, mais surtout l'importance accordée à l'Histoire d'Irlande, à la culture et à la langue gaélique nous indiquent certaines des concordances entre les deux concepts. English rappelle aussi l'aspect « masculin » de la politique de l'IRA qui met en évidence les similitudes avec le nationalisme<sup>10</sup> (English 27). De l'autre côté, la faction plus diplomatique comptait des membres éminents (anciens combattants et survivants des barricades de 1916) qui tout en reconnaissant que le traité signé ne garantissait pas le statut de république, étaient convaincus qu'il apportait une liberté significative à l'Irlande et que la lutte pouvait continuer sur un plan politique.

Bien que très succinct, ce compte rendu nous permet de rappeler que les événements historiques ont permis la naissance de l'idée d'un héros national qui caractérise le nationalisme irlandais et qui a ses racines dans la rébellion de 1916 mais qui persista dans les années 1920 et dans le climat politique que Behan connut dans son enfance. C'est au moment de ces dissensions internes au mouvement républicain que Behan est né et qu'il a été élevé et sa famille avait

---

<sup>9</sup> La mort de jeunes irlandais pendant les événements de la guerre d'indépendance renforça l'idée d'un culte du martyr qui avait vu sa naissance suite aux exécutions des leaders de la rébellion de Pâques. Comme pour 1916 la répression britannique permit en quelque sorte de célébrer le courage des combattants irlandais et leur sacrifice. L'on pense par exemple à l'exécution de Kevin Barry devenu depuis un héros célébré dans la ballade que Behan cite souvent dans son œuvre.

<sup>10</sup> Or, il ne faut pas oublier que certains nationalistes condamnaient la politique de l'IRA.



tendance à suivre le groupe le plus extrémiste qui véhiculait encore des idées de lutte armée, de sacrifice personnel et de martyre pour la cause de la nation.

Il convient à ce point de rappeler que l'idée de martyre et de sacrifice qui se développa lors de la rébellion de Pâques et qui caractérisa aussi le mouvement républicain est extrêmement liée au *risorgimento* littéraire irlandais. Or, l'idée du sacrifice et du martyre pour la cause de la nation qui a dominé les événements majeurs de l'histoire irlandaise, ou plus précisément de l'évolution d'une nation irlandaise libre de toute influence britannique, n'est pas née au moment de la rébellion de Pâques. Cette idée fut d'abord le fruit d'un mouvement culturel qui marqua la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle et qui se caractérisait par une intense activité culturelle. Le phénomène, que l'on connaît sous le nom de deuxième renaissance irlandaise<sup>11</sup>, définit une production littéraire en Irlande.

Il serait risqué de dire que l'on peut résumer en quelques pages un phénomène fort complexe et dont les comptes rendus ne peuvent illustrer toutes les nuances, comme le rappelle J. Cleary : « the tendency to characterize the Revival in terms of an undifferentiated romantic cultural nationalism [...] obscures the fact that it was never a homogenous cultural movement, but rather a socially, ideological variegated one<sup>12</sup>. » Si nous ne pouvons pas rendre de ces nuances, nous essayons malgré tout de mentionner les éléments fondamentaux qui peuvent nous aider à éclairer des aspects précis de notre étude sur Behan. N. Corcoran les résume en ces termes :

One of the aims of the Irish Literary Revival had been to establish a literature in English which was nevertheless distinctively Irish; and one of the primary ways in which this aim had been advanced, notably in Yeats's poetry, was by providing an image of Irish rural life – particularly the life in the west – which would act as a model for various types of moral and artistic behavior. The rural image would represent a tested, endured solitude and the generous supportiveness of community; the patient effort of labour and the nobility of suffering, the ideal of dedication and the reward of courage. (Corcoran 57)

L'idée reçue la plus répandue est que la renaissance culturelle aurait précédé et préparé la renaissance politique et que les chefs de la rébellion politique ont puisé leurs idées fortes dans la littérature des auteurs majeurs de la renaissance culturelle, et principalement Yeats. Plus généralement les intellectuels irlandais de la fin du siècle essayèrent de résoudre le chaos

---

<sup>11</sup> La première Renaissance Irlandaise avait caractérisé la production littéraire dès la fin du XVIIIe siècle.

<sup>12</sup> Joe Cleary "Postcolonial Ireland", KENNY, Kevin, (ed.) *Ireland and the British Empire* (Oxford: Oxford University Press, 2004 [The Oxford History of the British Empire collection] 257).

politique qui suivit la mort de Parnell en se tournant vers un passé mythique et en se détachant des idéaux matérialistes de la société, de la question des classes sociales, de la vision urbaine et du développement économique. Ils privilégièrent en somme une esthétique romantique des idées de nation et d'identité et visaient essentiellement à établir une conceptions partagée de celles-ci. La production littéraire de cette période fut sans doute très prolifique mais elle fut aussi caractérisée par un déclin du roman : les artistes de la Renaissance irlandaise s'exprimaient principalement à travers la poésie et le théâtre. Deux concepts très souvent valorisés dans l'action politique renvoyaient à la littérature de l'époque, ceux de « l'évocation du passé légendaire et de l'esprit révolutionnaire militant »<sup>13</sup>. C'est pourquoi il a été dit que l'art de la renaissance véhiculait les notions de sacrifice, d'immortalité, d'actes héroïques, mais aussi celles d'un espoir en l'avenir. Les leaders politiques épousèrent aussi ces idéaux pour convaincre la population de se battre. Il s'agit clairement d'une simplification du phénomène, mais il est certain que les intellectuels irlandais qui donnèrent naissance au *risorgimento* exprimèrent, avant leurs « correspondants » politiques, le besoin de se tourner vers le passé :

Nineteenth-century Irish culture used the remembrance of the past as a compensatory strategy: a glorious past functioned as compensation for a degraded present. By the late nineteenth century, the idea of a lost heroic age and a distinctive Irish cultural identity reached its apogee in the Gaelic and Literary Revivals, which aimed to renew this lost identity in the present through promoting the Irish language, Gaelic games, and, crucially, myths of the past, in order to build a bridge between the past and an imagined ancient past. (Pine 6)

Selon Kiberd, cette nécessité répondait au besoin de « dé-anglicisation ». Elle procédait d'une tentative de créer l'idée de la nation en créant une culture et une mémoire commune (Kiberd 136). Il s'agit certes d'une vision postcoloniale, cependant l'idée de « de-anglicisation » était déjà exprimée par Douglas Hyde dans « The Necessity for De-Anglicising Ireland » (1892) et elle aurait marqué la division entre nationalisme politique et nationalisme culturel, comme l'explique John Hutchinson<sup>14</sup>. Le chercheur souligne les éléments différenciant les deux factions du nationalisme irlandais, et explique comment le nationalisme culturel se voulait indépendant du nationalisme politique parce qu'il se fondait en particulier sur les idées de mémoire historique et d'invocation du passé<sup>15</sup>. La formulation et le développement des théories propres au

---

<sup>13</sup> J. Genet, C. Fierobe, *La littérature irlandaise* (Paris : Armand Colin, Collection U, 1997, 82).

<sup>14</sup> John Hutchinson, *The Dynamics of Cultural Nationalism: The Gaelic Revival and the Creation of the Irish Nation State*, (Abingdon - New York : Routledge, 1987, 1).

<sup>15</sup> L'idée du nationalisme culturel, explique Hutchinson, n'est pas de « régresser » vers une sorte d'Arcadie, mais de s'inspirer et d'inspirer la communauté de manière à ce qu'elle atteigne des « stages de développement supérieurs » (Hutchinson 1987, 9)

nationalisme culturel impliquait deux groupes : d'une part les intellectuels, c'est-à-dire les artistes et les historiens, et de l'autre l'intelligentzia, les journalistes et les politiciens qui essayèrent de traduire les idées formulées en programmes politiques (Hutchinson 3). Nous voyons ici comment les univers politique et culturel sont liés dans le développement des idées qui sont à la base des changements sociaux et politiques en Irlande du début du XXe siècle, et ceci explique aussi la confusion qui caractérise la terminologie.

Cet intérêt pour le passé, exprimé à la fois par les artistes et les chefs politiques de la renaissance, est généralement expliqué par le fait que ce mouvement culturel et politique a voulu donner vie à une mémoire collective contrastant avec l'image que les média britanniques renvoyaient aux Irlandais. A travers leur activité culturelle, Yeats, Lady Gregory et les autres artistes qui se retrouvaient à Coole Park, contribuèrent à créer une idée différente du peuple irlandais grâce à un enthousiasme collectif pour un passé héroïque. L'Irlandais jusque là décrit comme enfantin, ivre, vulnérable, dépeint souvent comme un singe dans les caricatures victoriennes<sup>16</sup>, se définissait désormais par opposition aux valeurs qui lui avaient été attribuées par le colonisateur. L'élite culturelle, pour la plupart protestante, participait à cette redéfinition de l'irlandais en véhiculant une image idéalisée du paysan. De ce point de vue, le nationalisme culturel de la renaissance irlandaise présentait de nombreux points en commun avec d'autres nationalismes coloniaux : « throughout the nineteenth century, the Irish, like other colonized peoples, had been dually constructed, both as a virile, military race, exercising its natural martial qualities in the wars and adventures of Empire, and as an essentially emotional, irrational, and feminized people incapable of self-government » (Kenny 261).

Les idées portées par cette élite culturelle ont favorisé le développement de l'image du héros dont le sacrifice aurait donné à l'Irlande une possibilité de renaissance. Ainsi le personnage de Michael dans *Cathleen Ni Houlihan* de Yeats représente l'archétype du héros prêt à abandonner sa future femme et sa famille pour suivre la voix de la vieille dame (l'Irlande) qui l'entraîne vers un sacrifice qui lui vaudra la reconnaissance éternelle et donc l'immortalité : « They shall be remembered for ever, they shall be alive for ever, They shall be speaking for ever, The people shall hear them for ever<sup>17</sup> ». Dans les discours des leaders politiques, comme Pearse par exemple, cette idée des « esprits » de la nation et des martyrs qui hantent les vivants réapparaît : « There is only one way to appease a ghost. You must do the thing it asks

---

<sup>16</sup> De nombreuses caricatures sont recueillies dans l'ouvrage de Lewis Perry Curtis, *Apes and Angels: The Irishman in Victorian Caricatures* (New York : Smithsonian Institution Press, 1997).

<sup>17</sup> W. B. Yeats, *The Complete Plays* (London : MacMillan, 1969, 86).

you. The ghost of a nation sometimes ask you very big things and they must be appeased, whatever the cost<sup>18</sup>. » Pearse partageait cet enthousiasme pour le passé mythique exprimé dans l'art de Yeats ainsi que l'idée des esprits de la nation. Comme l'explique C. Armstrong dans son article « Ghost Memories : Yeats on Individual and Collective », le poète exprime la notion d'une interdépendance des vivants et des morts : « one of the peculiarities of Yeats's conceptions of ghost memories is that the dead and the living to a large degree are interdependent of one another. [...] Human beings can learn and be guided by influences from beyond the grave »<sup>19</sup>.

Après la création de l'État libre d'Irlande les voix ne se sont pas tues. L'appel des républicains plus « extrémistes » était de continuer à lutter car l'objectif n'était pas atteint. Le regard porté vers le passé est donc resté un motif très puissant. La « vieille génération », celle qui entendait des voix et qui combattait à côté de Pearse, se voit glorifiée et prise en exemple. Le modèle du héros dans les années trente et quarante reste, en somme, celui d'un homme qui est prêt au sacrifice, qui connaît le passé et en entend encore les voix ; un homme qui est capable du sacrifice de la vie pour apaiser les « fantômes ». La propagande de la Renaissance a donc laissé des traces profondes bien que les arts aient pris une nouvelle direction et apporté une réponse critique aux idéaux transmis par la renaissance culturelle<sup>20</sup>.

Nous avons voulu mettre en avant un aspect en particulier de la renaissance culturelle irlandaise qui reste un moment fondamental dans le développement d'une culture irlandaise moderne, qu'on l'observe d'un point de vue postcolonial ou pas, car c'est aussi par ces liens entre art et Histoire que cette dernière a pris une connotation mythique. Nous avons vu que la création d'un mythe du sacrifice et du modèle d'un héros-martyr a caractérisé non seulement la littérature mais aussi la propagande politique de deux premières décennies du XXe siècle, en perdurant et en laissant des traces profondes qui ont inspiré les mouvements républicains plus récents. Ce modèle est celui que Behan remet en question dans ses textes. Cela est certainement très évident dans *Borstal Boy* et dans *Confessions of an Irish Rebel*, qui renvoient inévitablement aux récits de prison ayant contribué au développement du mythe du sacrifice. Dans ces récits, Behan présente un héros lâche, de plus en plus détaché de l'idéal du sacrifice et de la vie politique. Les contradictions que nous avons remarquées dans les deux textes ne font que

---

<sup>18</sup> Patrick Pearse, *Christmas Day*, 1915 (O'Brien 7).

<sup>19</sup> C. Armstrong « Ghost Memories: Yeats on Individual and Collective », Ruben Moi, Irene Gilsenan Nordin (eds.) *Nordic Irish Studies Journal* (Vol. 11, n. 1, 2012, 175-183).

<sup>20</sup> Certains auteurs comme O'Casey, O'Connor, O' Faolain, O'Brien, ont voulu s'éloigner de cette pratique en ramenant à un niveau plus humain le héros idéalisé par le romantisme des œuvres de Yeats et Lady Gregory. Nous allons traiter cet aspect dans le chapitre suivant.

souligner le conflit intérieur de l'auteur qui à travers son œuvre essaie de se libérer d'une contrainte idéologique enracinée en lui par une éducation très partisane. C'est le même Behan qui à travers ses personnages se moque de lui-même et de sa crise idéologique comme dans un passage de *The Hostage* où les personnages parlent de la chanson que Meg vient de chanter et de son auteur :

SOLDIER : Brendan Behan, he is too anti-British

OFFICER : Too anti-Irish, you mean. Bejasus, wait till we get him back home. We'll give him back home for making fun of the movement

SOLDIER : [to audience] He doesn't mind coming over here and taking your money.

PAT : He'd sell his country for a pint. (CP 204)

Selon Corcoran, des passages comme celui-ci expriment et résument ce « mélange de affinités, d'anxiétés, et de désengagements dans la carrière politique et artistique de Behan » (Corcoran 107). Nous reviendrons sur cet aspect plus loin dans cette partie. Mais au delà de la représentation et de l'évolution du héros qui reflète le conflit de l'auteur, nous voulons souligner aussi comment l'œuvre de l'auteur, qui parle pour sa communauté, dépeint cette dernière.

Behan célèbre le peuple irlandais mais, contrairement à la littérature revivaliste, il abandonne l'idée d'un « anoblissement » du peuple irlandais à travers l'image du paysan irlandais et du jeune héros prêt au sacrifice ultime pour sa patrie. Behan représente et fait parler les gens de Dublin, pour la plupart issus de la classe ouvrière. Il se tourne vers la réalité crue des conditions de vie de la population de la ville et il brosse des portraits qui sont souvent comiques et qui enlèvent aux personnages cette aura mythique que la littérature de la Renaissance avait voulu leur donner afin de compenser l'image négative du peuple irlandais.

Ainsi, Mrs. Brennan n'a rien d'un personnage légendaire. Behan insiste sur son accent et sa façon de parler qui font sourire le lecteur et rappellent les expressions dublinoises. De la même façon, Behan souligne la manière de parler des ses autres personnages comme nous le voyons dans le dialogue entre Crippen, Maria Concepta et Mrs. Brennan dans « Our Budding Genius Here » :

'I don't know whether I am coming or going,' said Mrs. Brennan. 'If only we knew what she was going to do, one way or another, but she'll have to make up her mind about him. I can't stand being suspended anymore; can you, Mr. Crippling, sir?'

‘If we only knew,  
What she was going to do,  
Did she but reach a decision  
And end our surmission.’

Quoted Crippen, adding : ‘Them lines is be Yeets.’ He turned to me, ‘I suppose our budding genius here-’

‘That’s what he is, Mr. Crippling. A pudding cheenis. I knew his poor granny, God be good to her, and she was another, and never used any but white snuff, so she didn’t, isn’t that right, Maria Concepta?’

‘Trew, trew, trew, Mrs. Brenning, ma’am,’ croaked Maria Concepta, ‘but go on Mr. Crippling, sir, with the poetry. Carry on with the coffin, the corpse will walk.’ (HYHHA 47)

Behan se moque souvent de ces personnages toujours intéressés par les histoires et la littérature et ils reviennent souvent sous sa plume. Maria Concepta est la femme du défunt dans *Christmas Eve in the Graveyard*, où elle est accompagnée par sa fille Teresa, autre personnage récurrent. Parfois les personnages féminins incarnent le stéréotype de la femme dublinoise de l’époque : extrêmement religieuse, presque bigote, peu cultivée. D’autres fois les mêmes personnages sont représentés comme des prostituées. Nous les retrouvons dans *Richard’s Cork Leg* et dans *The Big House*, où elles sont présentées comme Granny Grunt (Maria Concepta) et Granny Growl (Teresa Avila). Cette appellation de « Granny », nous indique que Behan a pu s’inspirer de sa grand-mère paternelle, avec qui il avait un rapport très fort et qu’il accompagnait souvent dans ses sorties avec ses amies. Il ne s’agit pas de femmes soumises, au contraire, ce sont des femmes fortes, qui ont perdu leurs maris (et souvent leurs fils) lors de la rébellion de Pâques, la guerre civile ou d’autres guerres en Irlande ou à l’étranger.

Certaines, nous le comprenons aussi à travers les portraits que Behan en fait, sont des prostituées. D’autres ont essayé de se lancer dans des affaires rentables. Granny – c’est ainsi que les Behans appelaient la grand-mère – louait des chambres, souvent dans de très mauvaises conditions, et n’avait pas beaucoup de pitié pour sa famille malgré son affection pour Brendan. Kathleen Behan dans son autobiographie, dresse un portrait de ces femmes :

[...] but the last word around the Street was, of course, with the ‘ould wans’. The ‘ould wans’ were the old women of Russel Street, some of them the Grannie’s great cronies, others her bitter enemies. They had their special place to sit in the pub – and the biggest of the ‘big fellows’ wouldn’t dare shift any of them out of it. They wore heavy black dresses – you wouldn’t know how old their clothes would be and their hands were all stained a dirty yellow from the constant pinches of snuff they took. (K. Behan 69-70)

Brendan Behan en fait un portrait qui est à la fois comique et touchant. On ne peut pas éviter de ressentir de la tendresse pour ces femmes, endurcies parfois comme sa grand-mère, bigotes, peu cultivées, mais en même temps très fortes et vivant des moments très difficiles dans l'Irlande de la première moitié du XXe siècle, dans un contexte de guerres internationales, les hommes partis loin ou en péril derrière les barricades, ou encore en prison.

Dans le premier chapitre de *Brendan Behan's Island* il est aussi question de ces femmes :

Like the time they were drawing the ring-money for their husbands away in the wars, one old one says to another:

'Anything in the paper this morning, Julia?'

'Nothing, Mary, only the Pope is trying to make peace.'

'God forgive him, it's a wonder he wouldn't mind his own interference. It's enough to make you turn protestant.'

Hand me down me petticoat, hand me down me shawl,  
Hand me down me petticoat for I'm off to the Linen Hall,

*With your he was a quare one,*

*Fol-de-do and g'ou' a that,*

*He was a quare one I tell you.*

If you go to the Curragh camp, just ask for number nine,  
You'll see three swaddies standing there and the best looking one is mine.

When he joined the Dublins, I know he gave a wrong name,  
And if you don't get me ring-money, it's his old one's all to blame.

My love is o'er the ocean, my love is o'er they say,  
My love is a darling chap and he left me in the family way.  
And when they get across the say, out to fight the Boers,

Try and keep the Dublins back, see the Leinsters running before,

*With your he was a quare one,*

*Fol-de-do and g'ou' a that,*

*He was a quare one I tell you. (BBI 24-5)*

Si Behan se montre ironique à l'égard de ces femmes, et leur préfère souvent des prostituées, il dépeint aussi la difficile situation de la perte et de l'attente de leur mari. C'est à travers elles que la mémoire de leurs hommes survit, ce sont aussi elle qui donnent vie à tous les commérages, les anecdotes, les histoires ou qui incitent quelqu'un d'autre à les raconter. Kathleen Behan note encore : « A juicy bit of scandal [...] was too good to die out, and the 'ould wans' let it live on as long as their wagging tongues permitted » (K. Behan 70).

Dans « He Was Once Crippen the Piper », nous retrouvons Mrs. Brennan et Maria Concepta qui parlent de leurs hommes partis à la guerre :

‘IN THE BRITISH MILISHA he was, my poor fellow, wasn’t he, Maria Concepta? And a fine man, too,’ said Mrs. Brennan.

‘He was all that,’ said Maria Concepta, ‘and I heard my own fellow saying that your fellow was as safe as houses in the war. He only had to put on his busby and march away. The Boers thought it was a hedgehog moving.’

‘But all the same I was thrilled to bits waiting for him to finish his month’s training on the Curragh. I was faithful to him the whole four weeks and when the dread millingterry word of command rang out, and the period of separashing was over, and the sergeant-major roars, “Milisha to your workhouses, poor-houses, doss-houses and jails, disperse!” there I was, standing behind him, waiting to pick him up as he fell out. To pick him up and carry him home.’ (HYHHA 59)

Encore une fois, tout en se moquant de ces femmes, Behan en montre le courage et la dépendance vis-à-vis de l’homme de la maison qui s’est absenté. Crippen, quant à lui, veut toujours s’identifier à ces hommes ayant donné leur vie. Plus loin dans la même nouvelle, lorsqu’une des femmes lui demande s’il n’a jamais pris part à une action militaire, il répond agacé : « Was I ever what ? Are you coddling me or what? [...] did you ever hear tell of the dead who died for Ireland? Well, you’re looking at one of them. » (HYHHA 59)

Behan semble particulièrement critique envers l’attitude de tels personnages qui prétendent jouer un rôle qui n’est pas le leur. Il s’agit souvent d’une autocritique car il avait confessé à Rae Jeffs avoir cru prendre part à la guerre civile, pour se rendre compte ensuite que ce n’était qu’un souvenir inventé. Dans *Dialogue on Literature*, Behan insiste sur le même point :

A VOICE (hoarse, relentless): ‘Where were you in ‘sixteen?’

‘I wasn’t born till ‘twenty-three.’

A.V.: ‘Excuses...always excuses.’

(‘You borrowed that from *Living With Lynch*.’ ‘I stole it, sir. An artist never borrows.’) (HYHHA 43)

Ce passage nous montre aussi que Behan se soucie plus du style que du récit. Comme nous l’avons déjà dit, les nouvelles ne racontent pas d’histoires très sophistiquées, mais des scènes de la vie quotidienne. Le mot scène semble particulièrement approprié dans ce passage qui se présente comme un texte théâtral. Il semblerait presque que Behan raconte Dublin et l’Irlande comme une grande pièce d’où ces *sketches* sont tirés. Les personnages sont le fil conducteur. Le lecteur qui, à l’époque, lisait les nouvelles de Behan, reconnaissait les mêmes lieux et les mêmes personnages. Parfois, un texte faisait référence à l’autre. Par exemple, au début de « Here’s How



History is Written », le barde dit « He had a face like a plateful of mortal sins » (HYHHA 76). Dans un autre article publié plus tard, Crippen et le barde se retrouvent encore à parler et lorsque ce dernier fait référence à une troisième personne, Crippen rebondit : « The one with the face like a plateful of mortal sins ? » (HYHHA 82)

Le lecteur retrouve dans les histoires un univers bien précis que Behan connaît et essaie de restituer. Les personnages de son œuvre sont inspirés de gens de Dublin. Ainsi si nous comparons la nouvelle « The Confirmation Suit » à certains témoignages, notamment celui de Kathleen Behan, nous pouvons reconnaître dans le personnage de Miss McCann la dame dont la mère Behan parle dans son autobiographie. « Another of her cronies was a Miss McHugh, who used to make mortuary habits for the dead. In the evening she would take some of her work into the Grannie's room and start sewing. [...] She sewed her own habit, and slept in it every night until she died » (K. Behan 66). Dans la nouvelle où Behan raconte le jour de sa confirmation et sa gêne lorsqu'il doit se montrer dans le costume cousu par sa voisine, qu'il cache d'ailleurs en refusant d'enlever son pardessus malgré la chaleur, le personnage de Miss McCann nous rappelle la Miss McHugh évoquée par Kathleen Behan. Tout d'abord la similitude entre le personnage fictif et Miss McHugh est souligné par son activité : « Miss McCann worked a sewing-machine, making habits for the dead » (AW 37). L'épisode de la mort de Miss McHugh raconté par Kathleen Behan apparaît aussi dans la nouvelle : « At her wake people said she was in a habit of her own making, and my father said she would look queer in anything else, seeing as she supplied the dead of the whole quarter for forty years, without one complaint from a customer » (AW 45).

Tous ces personnages rappellent donc les gens de Russel Street, où les Behans ont vécu longtemps avant de déménager. Le déménagement est raconté dans les deux pièces radiophoniques publiées dans *The Complete Plays*, et en particulier dans *Moving Out*, une pièce d'un acte diffusée pour la première fois en 1952 par Radio Éireann. Ici Behan parle d'une famille qui vit dans un petit appartement dans un vieil immeuble qui nous rappelle leur demeure de Russel Street. Lors de la première scène nous assistons au réveil des membres de la famille : Chris Hannigan, la mère, Jim Hannigan, le père, Noel, Eileen et Seamus, les trois enfants. À l'heure du petit-déjeuner la famille commence à parler des nouvelles maisons qui ont été construites en banlieue et ils dénoncent les conditions de vie dans les bas-quartiers de Dublin où eux-mêmes vivent depuis longtemps.

NOEL. [...] The city has to grow in some direction. It can't grow into the sea, can it? The Corporation has to put the people somewhere. We're not all going to spend our lives in slums the like of this.

EILEEN. For once in a way YOU said something sensible. Dirty filthy holes. Without proper light or anything. I wish WE had a new house, I wouldn't care if it was on the top of Old Smokey.

NOEL. We'd get a bit of air, anyway, not like here. With a laundry throwing out smoke all day and the brewery taking over to gas in our sleep. It's a wonder we're not all choked to death years ago.

JIM. It's a wonder, isn't it? Well, let me tell you, son that better men nor you'll ever be came out of this ould street.

EILEEN. A pity YOU wouldn't turn the record, da. You might get Elvis Presley on the other side.

JIM. You're all terrible smart. Yourself and your Mickey Dazzler of a brother here. I'm not in love with these houses, if you want to know, though there was good men reared in them, but I want to stay somewhere near to where I was born and reared and not shoved out to Siberia. (CP 322)

Il est difficile de ne pas voir les similitudes avec le déménagement des Behans qui quittèrent leur chambre de Russel Street pour le quartier du Crumlin, Kildare Road.

I'd been on at Stephen for years to move away from Russel Street, but he had always hated the idea. [...] It seemed like a thousand miles from the city and the people we loved, where everyone was ready to help everyone else, and where there were plenty of pubs nearby so that we could always meet our friends and have a bit of a sing-song and a laugh. When we first heard about Crumlin Da was horrified. 'My God Kathleen,' says he, 'sure they eat their dead out there.' [...] I dragged da out to look at the house on the Sunday before we moved. [...] It was miles away. Sacred heart of God, I nearly died. I thought we were going to Siberia. (K. Behan 91)

Nous avons l'impression de voir les mêmes images, d'entendre les mêmes réactions lorsque Kathleen Behan raconte et lorsque nous lisons la scène de la pièce de Brendan Behan. Comme dans le cas de la famille Behan, où ce fut Kathleen qui poussa Stephen à déménager, dans la pièce c'est Chris, la femme, qui prend la décision de partir à l'insu de son mari. Une fois de plus Brendan Behan nous présente une femme décidée qui doit prendre les choses en main pour le bien de sa famille. Après avoir reçu une lettre de la confédération, Chris Hannigan emmène ses enfants dans la nouvelle maison laissant seulement un mot à son mari qui, en rentrant du travail le soir, trouve le message qui lui dit que la famille est partie au 38, Ardee Road, où un dîner chaud l'attend. Ici commence le cauchemar de Jim, qui va d'abord saluer ses amis dans le bar et se plaindre avec eux et demander le chemin pour arriver à sa nouvelle demeure. Puis, à moitié ivre il part à la recherche de sa maison. Il prend un bus qui le laisse dans un endroit encore loin de la rue, et croise un autre homme, Gabbie Gibbon, auquel il demande des renseignements. Il découvre ainsi qu'il est aussi perdu que lui car sa femme a également déménagé le jour même en lui laissant un mot sur la porte.

GIBBON. [...] And now, today, I come home and there's a notice on the door, saying, 'Gone to the new house at –.'

JIM. What nicer am I? Wasn't I just –

GIBBON. Just a minute, mac, give me a chance, for only a second. Do you know where Ardee Road is? Or how I get to it?

JIM. Sure, isn't that where I'm going myself? I went home too and they were moved out to Ardee Road.

GIBBON. What number are you?

JIM. Thirty-eight.

GIBBON. I am right beside you. Thirty-seven. We'll be able to get together of an evening for a chat. Gabble Gibbon's the name. Course that doesn't mean I gabble all the time or anything like that. (CP 334)

Les deux hommes parviennent enfin à trouver la rue et Jim rejoint sa famille ainsi que son insupportable voisine, Mrs. Carmody.

CHRIS. [...] Sit over to the table now for a bit, and Noel, draw the cork of a bottle for your father, while I knock in to Mrs. Carmody.

JIM. M – M – M – Mrs. Who?

CHRIS. Mrs. Carmody, she is moved out to the house this side of us.

JIM. And that Gabble merchant the other!

CHRIS. [*knocking on the wall*]. Who?

MRS CARMODY. [*from the next house*]. I'll be in to you in one minute, Mrs. Hannigan, my jewel and darling.

JIM. [*weakly*]. Draw the cork of that bottle, Noel. It's badly wanting.

MRS CARMODY. Out in a minute, Mrs. Hannigan, my jewel.

*This cork is drawn and this piece is finished.*

La pièce se termine comme elle a commencé, avec la famille Hannigan réunie et les visites envahissantes de Mrs. Carmody, comme si rien n'avait changé. *Moving Out* et *The Garden Party* furent mises en scène au Pike Theater en 1958, comme une seule pièce en deux actes, intitulée *The New House*. Dans *The Garden Party*<sup>21</sup> on retrouve la famille Hannigan/Behan. Les femmes de la pièce rappellent encore des personnages féminins récurrents dans l'œuvre de Behan, à la fois les vieilles femmes envahissantes et bavardes, mais aussi ces femmes seules dont les maris sont morts ou partis. Mrs. Hanratty utilise la formule « as me poor departed used to say ». Quant à la famille de Mrs. Carmody, aucune information n'est donnée sur elle, ce qui nous laisse soupçonner qu'il s'agit d'une femme seule.

---

<sup>21</sup> Voir annexe VI pour le résumé de la pièce.

Le retour des mêmes personnages dans les romans, les nouvelles, les articles et les pièces de théâtre de Behan, semble indiquer qu'il s'agit de la même longue histoire. Nous avons vu comment il est possible de voir l'œuvre de Behan comme un ensemble de morceaux qui forment une unité. Nous avons insisté sur l'utilisation que Behan semble faire dans son œuvre de procédés caractéristiques du conte, mais nous pouvons aussi noter que tout est construit comme s'il s'agissait d'un unique long roman, le recours aux mêmes personnages étant l'élément de cohésion de l'œuvre car il s'agit d'écrire un roman sur la vie même, qui ne s'adresse pas à une élite mais aux masses. Avec Behan le roman se popularise, laisse de côté la solitude qui l'a caractérisé pour se faire à travers et avec l'autre. Ses nouvelles publiées dans la presse nous font penser aux romans-feuilletons, et à chaque nouvel épisode, le lecteur retrouve les mêmes personnages-repères qui lui racontent un monde réel qui devient fictif grâce à la littérature, un monde dans lequel il peut se reconnaître. L'aspect collectif se trouve aussi souligné : collectif dans son rapport étroit au conte, dans son besoin de l'autre pour pouvoir raconter, dans le sens aussi de témoignage d'un membre d'une communauté qui représente cette dernière. Behan dit aimer les gens, et surtout les gens de Dublin (Mikhail 113), et il met des masques pour se transformer en tous ses personnages. Chaque personnage devient pour un moment le conteur qui partage son histoire avec les autres. La ville de Dublin est le théâtre de l'expression d'une communauté vivante et de la mémoire, un lieu en plein changement qui accueille une société en transition.

### **2.2.3 Le lieu-personnage**

Nous avons voulu dresser un panorama des personnages les plus récurrents ainsi que de ceux qui n'apparaissent qu'une fois, ceux qui portent en eux tout un univers et ceux qui semblent vraiment rappeler une personne réelle. Mais dans une œuvre de mémoire comme celle de Behan le lieu joue aussi un rôle de personnage de premier plan. Nous allons tenter de comprendre quel est ce rôle et pourquoi il est si important.

En 1957, une pièce en un acte intitulée *The Big House* fut commandée et diffusée par la BBC. Elle fut ensuite publiée pour la première fois dans l'*Evergreen Review* en 1961, puis dans

*Brendan Behan's Island* à la fin du chapitre « the Warm South » et elle est aussi contenue dans *The Complete Plays*. L'intrigue n'est pas très compliquée ni très prenante mais cette pièce raconte une histoire typiquement irlandaise<sup>22</sup>. « The big house », qui dans la pièce de Behan devient un personnage, est, dans la littérature anglo-irlandaise, un thème très utilisé qui rappelle les manoirs des « ascendancies » (mot désignant les membres protestants des classes de la haute société) et notamment leur déclin. Les propriétaires protestants exercèrent une domination pendant plus de deux siècles et le thème de la grande demeure en Irlande fait référence aux inquiétudes de cette classe de propriétaires qui était sur le déclin à la fin du XVIIIe siècle. Maria Edgeworth montre dans *Castle Rackrent* la décadence des manoirs qui reflète aussi la décadence des familles aristocrates protestantes, l'absence du propriétaire, et la naissance d'une classe moyenne qui essaie de soustraire le manoir à la famille aristocrate. Nous retrouvons le thème dans les poèmes de Yeats et aussi dans les nouvelles de George Moore, Somerville et Ross et Elizabeth Bowen. En 1926 Lennox Robinson avait construit une pièce intitulée *The Big House* autour de l'incendie d'un manoir causé par des républicains. L'auteur y analysait, en se fondant aussi sur son expérience, les problèmes d'identité des protestants en Irlande qui se sentaient à la fois irlandais et britanniques.

Behan suit l'exemple de *Purple Dust* où O'Casey parodie le thème des manoirs protestants. Dans la pièce d'O'Casey deux courtiers anglais veulent remettre à neuf un vieux manoir irlandais et l'auteur se moque de leur mauvais goût et de leur mauvaise connaissance du style Tudor. Le projet ne sera pas mené à terme car une tempête détruit la maison et ainsi le rêve de ramener le passé dans le présent. Elle ne laisse derrière qu'une poignée de poussière rouge. Dans la pièce de Behan, il y a aussi une sorte de destruction, quoique, contrairement à O'Casey, elle n'est pas matérielle. L'action se passe très probablement lors de la guerre civile des années vingt quand les protestants propriétaires des grandes demeures (celles qui restaient) furent victimes d'intimidations, parfois de meurtres, et que leurs maisons furent cambriolées pour récupérer des armes puis incendiées. A l'époque, le départ des propriétaires était récurrent et généralement le transfert de la propriété à des métayers a permis de protéger ces demeures. « The big house » est souvent représentée dans son isolement et l'accent est mis sur l'opposition entre le monde intérieur et le monde extérieur qui représente généralement le danger. Nous le voyons au début de la pièce de Behan et plus exactement dans le dialogue de Mr et Mrs. Baldcock qui sont réveillés dans la nuit par des bruits d'explosions.

---

<sup>22</sup> Voir Annexe VII pour le résumé de la pièce.

ANANIAS: We haven't been blown up. Damn it, we're still here in bed. That explosion was a mile away.

MRS. BALDCK: Well you might have some sympathy for whoever's house it was that was blown up. Not that it was anyone that matters, I suppose. There is no country house left in the neighbourhood for miles around. Hoggits, Blood-Gores, Ramsbottoms, Snowless, Pug-Foots, Grimness ... all the aristocratic names, all the grace and splendour and civilized living that the very syllables of those noble names recall ... all ... (*she sighs*) ... gone away.

ANANIAS: There is nobody left in the district worth blowing up.

MRS. BALDCK (*sadly*): I'm afraid you're right, Ananias. As a matter of fact (*more happy*) it can only have been the Civic Guard barracks. (CP 361)

En tant qu'aristocrates, Mr. et Mrs. Baldcock regrettent leur solitude dans une Irlande qui est en train de changer. Cette solitude, ainsi que les conflits incessants sont les raisons qui les poussent à partir. Lorsqu'Ananias accueille le sergent et le garde accompagné par Looney, la réaction de Bodicea Baldcock est celle d'une femme exaspérée :

MRS. BALDCK: They can have the whole of Tonesollock House for me. Ananias!

ANANIAS (*Tired*): Yes, Bodicea?

MRS. BALDCK: I've been in this horrible country twenty years too long ... but not a day longer. I'm going to Hereward and Tabitha in Ealing. A dull, London suburb but peaceful, without guns and bombs going off every night for five years ... and Ealing is private ... without the native militia coming as refugees to live with one. Irish hospitality I suppose. But I've had enough of it. Ananias, you can please yourself. If you love Tonesollock more than you love me, you'll....

ANANIAS: I love you the most, Bodicea.

MRS BALDCK: Very well then. We'll go together. You go in tomorrow to your solicitors. He'll find an agent and send in the rents, and the proceeds of all cattle sales, and we leave directly for England... (CP 363-4).

C'est à ce moment que la scène change et nous amène dans le futur. Behan montre l'exaspération de cette classe à travers Mrs. Baldcock et son désamour pour la demeure et pour l'Irlande. Behan se moque en général du thème de la grande demeure, qui symbolise à cette époque le départ des propriétaires et la prise de possession des lieux par la bourgeoisie représentée ici par Chuckles, qui rappelle la décadence et l'oppression en devenant symbole d'une intégrité culturelle sacrifiée pour une révolution qui n'a pas été menée à terme. Behan se moque des rebelles et aussi de cette bourgeoisie naissante, mais il n'épargne pas les Baldcocks qui sont les personnages les moins fins et les moins rusés de la pièce. Alors que Mrs. Baldcock semble lire dans les noms de l'aristocratie la grâce, la splendeur et les manières raffinées des « ascendances », le spectateur notera que les noms convoquent plutôt des images négatives comme la saleté (le nom Grimeses

qui contient le mot *grime*) ou encore d'animaux qui n'ont rien de gracieux ou de raffiné (comme Ramsbottoms ou Pug-Footes). Ces noms renvoient aussi à la guerre et au sang (Blood-Gores). Mrs. et Mr. Baldcock sont aussi ridiculisés à la fin lorsque Chuckles fait semblant de ne pas les connaître et s'en va avec Angel en leur laissant la maison en ruine.

Ce qui nous intéresse est surtout le rôle de la grande demeure qui devient un personnage, à partir du moment où l'auteur lui laisse la parole. Elle ne tient pas office de décor, elle est vivante.

THE BIG HOUSE (*intones, slowly, majestically*): My bullocks, oh, my bullocks. My bullocks, my beeves, sheep, in flocks, in herds, they surround me. My people, too, in the ghosts of their generations. Old Baldcock built me. Three hundred years ago. Released from the stocks at Bristol in condition that he come to Ireland and assist in the civilizing of this unhappy isle, he came and made a thriving business, swindling Cromwell's soldiery out of their grants of land. If old Baldcock did not win it by the sword, well he did a better thing. He won it off them that did win it by the sword. Those that live by the sword shall perish by the...

*A most tremendous explosion is heard.* (CP 361)

La voix de la maison, interprétée par Alan Simpson lors de la seule représentation sur scène de la pièce en mai 1958 au Pike Theater Club à Dublin est, comme l'indique la didascalie, calme et majestueuse, comme une voix venant d'ailleurs, un ailleurs presque sacré. Elle est interrompue par le bruit des bombes, bruit qui semble aussi compléter la dernière phrase et vient déranger cette intériorité. La maison présente en quelque ligne toute son histoire, son moment de splendeur avec les troupeaux de moutons et de bœufs autour d'elle, ainsi que ses gens. Comme souvent dans l'œuvre de Behan, le lieu est riche de mémoire, les gens passent, le lieu reste, témoin de l'histoire.

THE BIG HOUSE: Through war, riot and civil commotion have I stood, and have lived through bad times to see good times. To get rid of common people and their noisy children and have back again, safe from the town and cities, my dear horse-faced ladies, and my owners. Stout, redfaced men, and the next best thing to animals, and best of all, the land, for the horse, sheep and bullock, which my people even come to resemble in the end...my beeves, oh my beeves, my sheep, my horses, and oh my bullocks, my bullocks, my bullocks... (CP 384).

Parfois en ruine, la grande demeure avec ses murs et ses fondations solides reste pour rappeler le passé. « The big house » ne symbolise pas seulement la mémoire spectrale des générations précédentes, comme elle semble le faire comprendre lors de la première réplique, mais aussi celle du passé, cette trace qui s'inscrit dans le lieu comme elle s'inscrit dans la littérature. Cependant, contrairement à la littérature de la génération précédente, l'auteur se moque de cet

attachement au passé, de cette nostalgie que la littérature de la grande demeure a parfois véhiculé, notamment chez les écrivains protestants. Nous pensons, par exemple, à Elisabeth Bowen et à l'image nostalgique qui caractérise ses romans : « She had pointed out in *The Last September* that the Big House was already doomed at the times of the Troubles [...]. In *The Heat of the Day* she shows that the Second World War had brought the Big House to an end. Tradition is dead and its representative, the Big House, is [...] an empty thing of the past with no actual relevance<sup>23</sup>. » Certainement, Behan joue avec cette idée du lieu de mémoire, et à la fin de l'histoire, c'est la demeure qui porte le dernier jugement sur ses habitants, renforce la ressemblance de l'aristocratie protestantes avec les animaux (« horse-faced ladies », « the horse, sheep and bullocks which my people even come to resemble in the end »). Le regard du lieu sur les personnes qui l'ont habité n'est positif ni pour les gens « communs et bruyants » ni pour les aristocrates que la maison compare aux animaux. En répétant le possessif « my » dans la tirade de « the big house » il semble aussi que Behan renverse les rôles ; ce sont les personnes qui appartiennent au lieu et non le contraire. Ils sont presque prisonniers de la demeure. Cela est aussi suggéré par le retour des Baldcocks à la fin de la pièce. Malgré son exaspération, Mrs. Baldcock retourne en effet dans la demeure.

La maison et les lieux en général, même quand ils n'ont pas droit à la parole, symbolisent toujours quelque chose et ils sont de toute manière communicatifs dans l'œuvre de Behan. Une autre maison célèbre est celle dans laquelle Behan a situé *The Hostage*. La pièce, une adaptation en anglais du gaélique *An Giall*, représenta la Grande Bretagne au Théâtre des Nations à Paris et remporta le premier prix. Cette pièce, située en 1960, raconte l'histoire du kidnapping d'un jeune soldat anglais, Leslie Williams, fait prisonnier à la frontière avec l'Irlande du Nord et gardé en otage dans la maison d'un commandant de l'I.R.A. à Nelson Street, Dublin. On y croise des prostituées et des proxénètes comme Behan l'indique dans les didascalies : « pimps, prostitutes, decayed gentlemen and their visiting friends » (CP 129). Encore une fois la maison est l'endroit clos où les personnages sont momentanément protégés de l'extérieur, un dehors qui est encore une fois la scène de la guerre civile. Dans la pièce, la maison est le lieu où naît l'amour entre Leslie et Teresa, une jeune irlandaise qui y réside. Les deux jeunes sont des orphelins et des étrangers dans cette ville. Teresa vient en effet de Ballymahon. Leslie est pris en otage car les rebelles espèrent l'échanger contre un prisonnier de l'I.R.A. condamné à mort. Dès que la nouvelle de l'exécution du prisonnier à Belfast arrive, la police fait une rafle dans la maison afin

---

<sup>23</sup> Josette Leray, « The Big House and the Second World War in Elizabeth Bowen's *The Heat of the Day* », *Etudes Irlandaises*, XIX-1 (Presses de l'Université Charles de Gaulle – Lille III, printemps 1994, 33).



de libérer Leslie, mais ce dernier est tué lors de la fusillade. Le corps de Leslie se lève alors et chante.

Behan donne beaucoup de détails sur le décor de la maison :

The action of the play takes place in an old house in Dublin that has seen better days. A middle-aged man wearing carpet slippers, old corduroys and using a walking stick is holding court. He runs the house. He doesn't own it, although he acts as though he does. This is because the real owner isn't right in his head and thinks he's still fighting in the Troubles or one of the anti-English campaigns before that. Since the action of the play runs throughout the whole house and it isn't feasible to build it on stage, the setting is designed to represent one room of the house with a window overlooking the street. Leading off from this room are two doors and a staircase leading to the upper part. Between the room and the audience is an area that represents a corridor, a landing, or another room in the house and also serves as an extension of the room when the characters need room to dance and fight in. (CP 129)

Comme dans la pièce précédente, la maison devient témoin de ce qui se passe autour et encore une fois elle reflète le changement : comme Behan le dit, elle a connu des moments meilleurs, peut-être des moments de grandeur – comme l'Irlande – et est devenue à présent un refuge pour prostituées, proxénètes et fous. La maison est en ruine et reflète aussi le changement intervenu dans l'Irlande en lutte. Behan ironise sur le déclin des anciens rebelles et la dégradation de leurs idéaux. Il le fait notamment à travers les conversations entre Pat (le régisseur de la maison) et Meg (sa femme) comme lorsqu'ils parlent de l'exécution du prisonnier de Belfast :

MEG. Do you know what he said? "As a soldier of the Irish Republic, I will die smiling."

PAT. And who asked him to give himself the trouble?

MEG. He only did his duty as a member of the I.R.A.

PAT. Don't have me use a coarse expression, you silly old bitch. This is nineteen-sixty, and the days of the heroes are over this forty year past. Long over, finished and done with. The I.R.A. and the War of Independence are as dead as the Charleston.

MEG. The old cause is never dead. "Till Ireland shall be free from the centre to the sea. Hurrah for liberty, says the Shan Van Vocht." (CP 131)

Behan place l'action dans le futur, en prévoyant la fin de la tradition du mythe du héros, une tradition qu'il considèrerait déjà morte. La relation entre Pat et Meg et l'obstination de Meg ainsi que celle d'autres personnages à vouloir maintenir en vie l'ardeur des héros nationalistes contraste avec l'innocence de Leslie et Teresa et leur ouverture au changement.

L'isolement du lieu est menacé par les bruits qui annoncent l'irruption du monde extérieur : « there is an explosion which shakes the house and smoke wreathes the stage. Sirens blow, whistles scream and all the lights go out ». Mulleady a prévenu la police de la présence de Leslie dans la maison et ils viennent le libérer. Un projectile frappe Leslie qui meurt. Teresa entre dans la chambre et se penche sur le corps de Leslie :

TERESA. Leslie, my love. A thousand blessings go with you.

PAT. Don't cry. Teresa. It's no one's fault.

TERESA. But he's dead.

PAT. So is the boy in Belfast Jail.

TERESA. It wasn't the Belfast jail or the six Counties that was troubling you, but your lost youth and your crippled leg. He died in a strange land, and at home he had no one. I'll never forget you, Leslie, till the end of time.

*She rises and everyone turns away from the body. A ghostly green light glows on the body as Leslie Williams slowly gets up and sings. (CP 236)*

Le souvenir de Leslie vivra avec Teresa, mais aussi dans la mémoire du lieu. Ce dernier vit avec les gens et change avec eux, mais contrairement à eux, il témoigne de ce changement.

L'espace est personnage non seulement parce qu'il peut parler mais parce qu'il reflète les émotions des autres personnages, comme une sorte de double qui prend le relais lorsque le personnage n'a plus la parole. Mais l'espace est aussi, et on le voit notamment dans le cas de *The Big House*, porteur d'un point de vue. On pourrait parler du rôle de l'espace comme personnage dans les termes de Philippe Hamon<sup>24</sup> qui reconnaît une catégorie de personnage-anaphores : « [c]es personnages tissent dans l'énoncé du réseau d'*appels* et de *rappels* à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable ; [...] ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur ; personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. [...] par eux l'œuvre se cite elle-même et se construit comme tautologique » (Barthes et al. 1977, 123). Nous le voyons dans *Borstal Boy* avec deux lieux complètement différents qui permettent de restituer l'émotion et l'évolution du héros.

Comme pour les personnages et les lieux que Behan inclut dans son œuvre et qui participent à la création d'un univers bien défini, la vie en prison est inévitablement présente

---

<sup>24</sup> Nous faisons référence au chapitre de *Poétique du récit* signé par Hamon et intitulé « Pour un statut sémiologique du personnage » (Barthes et al. 1977, 115-180). Il s'agit de la version remaniée d'un article paru sous le même titre.

dans son œuvre<sup>25</sup>. La littérature de Behan est en quelque sorte une littérature de prison comme c'est le cas pour les autobiographies d'autres écrivains et leaders irlandais. Nous avons cité plus haut les ressemblances entre ses textes et les autobiographies de Mitchell, Devoy, Wolfe Tone ou Thomas Clarke. De la même manière, nous avons expliqué que Behan essayait aussi de se détacher de ce genre<sup>26</sup> et il nous semble évident qu'il raconte une expérience différente de celle qui est valorisée par la tradition irlandaise des mémoires de prison. Si ces œuvres célèbrent la souffrance et le martyre comme étant nécessaires à la révolution et à la cause, l'œuvre de Behan sort du schéma de l'espace carcéral comme emblème du nationalisme et représente la prison comme un lieu d'initiation et d'expérience personnelle. L'idée du martyre et de la résistance à la privation et à l'isolement prennent un tout autre sens dans l'œuvre de Behan : la souffrance n'est pas un plaisir ou la légitimation de la lutte mais une dure réalité que le héros ne peut pas supporter. Cette découverte permet au héros de passer d'une vision ancrée dans l'idéal républicain à un regard plus critique et personnel de la situation en Irlande. Ainsi l'espace-prison participe de la narration, devient personnage en anticipant et en doublant les sentiments du héros.

A Walton, nous l'avons vu en partie<sup>27</sup>, le héros connaît la perte de la liberté et l'austérité de la vie en prison, une vie qu'il connaissait seulement à travers l'expérience de l'autre, c'est-à-dire des récits d'autres activistes. La première chose que le lecteur note dans les descriptions que le narrateur fournit des moments dans la cellule et de l'espace qui l'entoure est l'attention qui est portée aux murs. Ils sont l'obstacle à la connaissance du monde extérieur et permettent l'intériorisation du regard du détenu. Dans un des premiers passages, tiré de *Borstal Boy*, et que nous avons déjà cité, Behan décrit les premiers moments en prison quand il est laissé seul dans la cellule de Dale Street à Liverpool après l'interrogatoire des détectives qui l'ont arrêté quelques heures plus tôt. « I looked around me. Bare concrete walls and floor. The door was a massive

---

<sup>25</sup> A cause de son engagement dans des actions terroristes ou dans des conflits, Behan a été arrêté plusieurs fois. La première fois ce fut à Liverpool en Novembre 1939. Suite à cette arrestation il passa trois mois dans la prison de Walton où il fut détenu jusqu'à son procès en février 1940. Accusé et condamné à trois ans de détention dans une institution pour jeunes criminels, il passa d'abord un mois à la prison de Feltham, avant d'être transféré à Hollesley Bay. Relâché en 1941 il rentra en Irlande et fut arrêté à nouveau en 1942. Il fut alors condamné à quatorze ans de prison pour avoir tiré sur un policier au cimetière de Glasnevin lors de la commémoration annuelle de la rébellion de Pâques de 1916. Puis il fut transféré à la prison de Harbor Hill en Juin 1943. Trois mois plus tard tous les prisonniers furent de nouveau transférés dans le camp pour prisonniers de guerre Curragh, et libérés définitivement en 1946 suite à une amnistie générale. Behan connut encore une expérience en prison l'année suivante. En mars 1947 suite à une opération de libération d'un rebelle emprisonné à Manchester, Behan est retourné en Angleterre malgré l'ordre d'expulsion qui avait suivi sa libération en 1941. Reconnu et arrêté à nouveau, il fut relâché trois mois plus tard faute de preuves indiquant son implication dans l'opération. De retour à Dublin il s'éloigna de plus en plus de l'I.R.A. et il commença à travailler en tant que peintre en bâtiment, mais il fut arrêté plusieurs fois pour avoir participé à des bagarres et pour ses états d'ivresse récurrents.

<sup>26</sup> Cf. 1.3.

<sup>27</sup> Cf. 1.2.4.

piece of timber and steel. The window was high up in the wall, below ground level and looking on to another wall. A bare electric bulb, over the door, shone through wire grating » (BB 7-8).

L'obscurité accompagne souvent la descente dans la cellule : « I was taken along a dark passage and down a stair » (BB 6). Chaque fois que Behan est accompagné dehors puis ramené dedans, le parcours rappelle la descente aux enfers. Behan découvre un nouveau monde qui est souvent un monde souterrain. La seule ouverture au monde extérieur est une fenêtre qui se trouve trop haut pour que le héros puisse l'atteindre et qui de toute manière ne donne que sur d'autres murs. Limites et obscurité caractérisent l'espace de la prison. Le pouvoir d'allumer la lumière ou d'ouvrir sur un espace plus grand appartient toujours à quelqu'un d'autre, notamment les gardiens. Cet espace symbolise et redouble ainsi la situation et l'état d'esprit du personnage qui est ramené à la réalité lorsqu'il vit ce qu'il a jusqu'à maintenant seulement imaginé. L'obscurité opposée à la lumière, et les limites opposées à l'ouverture reflètent et anticipent même le point de vue du héros par rapport à l'attitude de certains républicains qui de façon aveugle et presque imposée s'approprient une idéologie qui n'est pas la leur. Car cette idéologie véhiculée par les histoires et les récits, par une mémoire collective en somme, manque souvent d'une expérience personnelle comme Behan nous le montre dans *Borstal Boy*. La réalité contraste avec les images mythiques des souffrances des patriotes, dont les histoires ont été transmises telles des mythes.

En prison, Behan est enfermé et isolé mais paradoxalement sans protection. La nudité est l'élément principal de la description de la cellule. Behan rentre pieds nus, les murs et le sol sont nus, l'ampoule est nue. Ce vide rappelé par la nudité du lieu reflète la nudité du héros, une nudité qui n'est pas physique mais psychique, qui le laisse vulnérable, car exposé au regard d'autrui.

Les cellules évoquent les cercueils à cause du manque d'espace et la prison rappelle la mort car elle empêche le prisonnier de voir. Nous pensons ici aux explications de Foucault sur les murs et sur leur symbolisme dans la prison<sup>28</sup>. Ils sont insurmontables pour l'œil, de l'intérieur comme de l'extérieur, et deviennent ainsi le symbole de la punition et du contrôle exercé sur le prisonnier. Si la perte de la vue est une punition pour le prisonnier, le fait d'être constamment contrôlé l'est encore plus. La prison doit punir et pour faire cela elle enlève toute liberté au prisonnier. Dans cet espace réduit et « protecteur » qui pourrait être celui d'une intimité, la personne perd précisément cette intimité. Si le prisonnier ne peut pas voir, il devient en revanche

---

<sup>28</sup> Voir Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison* (Paris : Éditions Gallimard, 2002, 234).

l'objet observé, et Behan le rappelle lorsque il parle de solitude sans paix : « For all their solitary confinement you were watched and your every movement – even at times when you'd give a dog a bit of privacy. What they call in Irish – 'uaigneas gan ciuneas' – loneliness without peace » (BB 311). L'isolement et la solitude ne sont donc pas synonymes d'intimité, comme on pourrait le croire. Tout en manquant d'intimité, l'isolement vise à éviter la formation de groupes et donc la cohésion entre individus. Il permet par conséquent aux gardiens de contrôler en économisant leurs efforts et leur temps.

Le lieu semble acquérir du sens lorsque le héros est perdu, et il reflète le sentiment que le personnage ne peut exprimer. Dans le texte le bruit annonce souvent la perte d'intimité – notamment avec l'arrivée des gardiens – comme lorsque le bruit des clés annonce qu'un gardien s'approche de la cellule et pourrait espionner le prisonnier. Le judas est un instrument terrible pour le prisonnier qui n'en a pas le contrôle et il permet de garder le prisonnier sous surveillance sans qu'il puisse savoir par qui il est observé. Nous recourrons encore à Foucault qui explique que la discipline est garantie par la vue : le gardien peut observer le prisonnier pour mieux le connaître et donc le contrôler. Le prisonnier quant à lui vit dans l'angoisse d'être espionné notamment dans ses moments plus intimes. Nous le voyons quand Behan décrit une scène où il est en train de se masturber et craint d'être vu par un gardien : « I sat on my chair facing the door and pulled my mailbag over my legs, and put my hands down my shirt. Not too far down, though (save that for tonight), and besides it would be dangerous if a screw looked in the spy-hole at me » (BB 55). Le danger n'est pas dans la punition car, Behan le dit quelques lignes plus tard, la masturbation n'est pas interdite mais le danger réside dans la perte d'intimité.

Si l'ouïe introduit souvent l'incertitude et le désespoir il apporte quelques fois de la consolation au prisonnier, de l'espoir ou encore du soulagement. « and later I heard the strains of hymn-singing coming from a distance. I walked impatiently and happily up and down the cell [...]. I was waiting for our turn to go to mass » (BB 52). Les conversations écoutées de l'intérieur de la cellule sont aussi motif de soulagement pour le prisonnier dans son isolement. Elles rappellent au héros qu'il n'est pas tout seul, qu'il y a de la vie autour de lui : « I enjoyed the noise of voices, and listened sometimes to the conversations » (BB 103). De plus, le bruit est le seul élément qui rappelle et permet de gérer le temps. Pendant la détention à Walton, le bruit est le seul élément qui rappelle le temps et le lecteur s'aperçoit que les moments de la journée sont souvent annoncés par le bruit. Ainsi lorsque le matin le héros entend le cliquetis des clés dans le couloir et les autres portes s'ouvrir, il sait que c'est le moment du petit déjeuner ou qu'il faut

aller se laver et préparer son pot de chambre pour le vider, ou encore qu'il faut sortir. Le soir, le bruit des portes et des clés indiquent le moment du dîner. Pour résumer, le bruit participe au contrôle du prisonnier de par son implication dans l'organisation de la vie en prison. Le personnage raconte son expérience en racontant le lieu et comment ce lieu vit. Il raconte les souvenirs de ses émotions en donnant des détails. Le détail aide la réminiscence et aide le recouvrement de l'émotion. Le lieu reflète l'émotion et participe au récit comme n'importe quel autre personnage.

Dans sa prison, Behan, même s'il est effrayé et s'il découvre qu'il n'est pas taillé pour la souffrance et l'héroïsme, continue à défendre son identité nationale et son idéologie nationaliste. Ainsi il y a toujours des épisodes de conflit et de lutte contre les gardiens ou d'autres prisonniers. Comme l'explique Brannigan, l'espace carcéral est l'instrument du gouvernement colonial et ses règles et stratégies sont mises en place pour affaiblir son identité nationale<sup>29</sup>.

Les choses changent complètement quand Behan arrive à Hollesley Bay avec certains de ses amis de Walton : Charlie, Joe, Ginger et Chewlips. Au moment même où il reçoit sa sentence, il redécouvre l'espoir.

There were six Borstal Institutions, to any one of which we might be sent. There were Portland and Sherwood, all cells, and regarded as tough places; Feltham and Rochester, dormitories and some cells, walled institutions; North Sea Camp and Hollesley Bay, where the boys lived in buildings which were never locked, all dormitories. [...] The majority of us wanted to go to North Sea Camp or Hollesley Bay because they were on the sea and were famous for freedom, the open air and hard work, which were all regarded as advantages by the boys. (BB 157-8)

Le transfert de Feltham à Hollesley Bay reflète le début du changement et pendant la route la vue retrouve toute son importance : « We passed over wild moors like the Dublin mountains, only low and flat [...]. There wasn't a sinner to be seen, except a few sheep, but there was heather and fresh air » (BB 201). Plus il s'approche du but plus il devient enthousiaste : « I looked over the moors and marshes and saw again the sea and saw the gulls again, wheeling in the air and screeching, and I sang out [...] » (BB 202). Si le retour à l'extérieur symbolise le début du changement, un tel processus ne s'arrête pas une fois arrivé à Hollesley Bay. Tout un étant un espace délimité, cet endroit représente en effet l'ouverture. L'architecture des bâtiments est complètement différente de celle de la prison de Walton. Si la prison, comme le dit Foucault

---

<sup>29</sup> « Carceral space is thus for Behan the extended instrument of colonial rule, its regimes and strategies calculated to undermine and censure his sense of national identity » (Brannigan 132).

n'est pas faite pour être vue mais pour voir, qu'il n'y a rien à voir sauf les murs, l'architecture de Borstal a au contraire une identité.

The buildings were big, rambling and timbered like the headquarters of the Horse Show or the Phoenix Park Racecourse buildings in Dublin. There were dormer windows and a clock tower. They were built about 1880 or 1890, I'd have said to imitate a Tudor great house. I'd learned about building, all my people being in that industry, and I was not reared to that style of building at all. I was reared to Georgian, Regency, or modern, but I liked these buildings because they were more unlike a jail than any place could be. (BB 203)

L'architecture de Hollesley Bay annonce un espace plus humain avant que le personnage découvre également l'atmosphère de solidarité qui règne dans cet espace. L'intérieur devient aussi un lieu sûr et nous le voyons lors du récit d'une des premières nuits passées là-bas. Suite à la rencontre avec un autre détenu, Behan se voit offrir la possibilité de s'enfuir, mais il refuse cette chance. La nuit, en pensant à son compagnon, il ressent un sentiment de protection qui lui est donné par ce lieu fermé loin des dangers, de la froideur et de l'hostilité de l'extérieur. « As I lay, warm and dry in bed, I thought of poor Ken, alone with himself and the torment of his thoughts out in that miserable-looking bog » (BB 240).

Les activités journalières aussi changent par rapport à la prison où Behan rapporte qu'il fait les mêmes gestes tous les jours, notamment coudre des sacs. En ce qui concerne ces activités contrôlées, Foucault explique qu'elles servent à surveiller et éviter les distractions de sorte que le prisonnier puisse se concentrer sur sa repentance. Le travail en prison « plie le corps à des mouvements réguliers, il exclut la distraction et l'agitation, il impose une hiérarchie et une surveillance qui sont d'autant mieux acceptées, et qui s'inscriront d'autant plus profondément dans le comportement des condamnés. » (Foucault 279) A Hollesley Bay, la plupart des activités se passent en plein air puisqu'il s'agit de jardinage et bâtiment. Les loisirs sont aussi présents dans ce nouvel espace, les arts notamment (théâtre et écriture) et la lecture. En somme, elles aident à créer et à renforcer les relations d'un groupe. Ainsi le lieu raconte dans cette partie aussi, ou en tout cas il permet d'établir cette ambiance solidaire, qui est totalement différente de celle de Walton. Le prisonnier n'est plus seul.

Au début de la troisième partie, la narration s'ouvre sur l'extérieur et le héros se retrouve à travailler dans le champ. Il ne cache pas son enthousiasme : « I liked it there in the orchard. It was dark and damp but not the dark or the gloom you'd have in the halls of Walton sewing those bloody mailbags. There were gleams of sun coming through the trees and it was sensible work,

with a meaning to it » (BB 25-6). La description du lieu dans cette deuxième partie permet de représenter une ambiance pastorale et reflète ainsi l'état d'esprit du personnage (Behan insiste sur le soleil, la terre, le ciel bleu et l'eau). Avec ses détails, le lieu participe au recouvrement. La réminiscence passe par le détail, par les sensations qui ne peuvent pas être exprimées par la narration chronologique (remembrance) des actions du personnage.

La période de Walton rappelle l'esprit colonial tandis que la période à Hollesley Bay illustre et accompagne le changement. Ainsi Behan est « aveugle » en prison comme il est aveugle dans son idéologie basée sur des principes imposés. Le retour de la vue indique donc, par opposition, une maturité et le développement d'une opinion qui, tout en restant attachée à l'idéologie républicaine, s'enrichit d'une expérience personnelle et de l'influence d'un autre groupe et qui se réalisera par l'abandon d'une perspective trop nationaliste à la faveur d'une sensibilité qui renvoie plutôt aux idéaux socialistes. Il affirmera plus tard dans *Brendan Behan's New York* :

Sometimes when I read about the famine in Ireland or the Easter week rising, I may get a bit bitter against England and the English. I am against the partition of Ireland and I do not think it is good for the people of England that they should occupy other people's country. It is certainly not good for the people of Ireland because it prevents us from having real politics. [...] When I was in prison in England, I thought the English should clear out of Ireland and I still think so now. [...] On the other hand, I have one brother married to an English girl; I have a sister married to a Scots boy and another brother is married to a Scots girl. The principal think to do in this world is to get something to eat and something to drink and somebody to love you. (BBNY 113)

Dans un article de 1992, Bernice Schrank rapproche la deuxième partie de *Borstal Boy* de la pastorale à cause de sa « célébration de la terre, de la mer, du soleil et du ciel, son sentiment d'harmonie avec la nature et l'homme, ses connotations d'amour homosexuel<sup>30</sup> ». L'aspect fictionnel de cette partie permet de peindre Hollesley Bay d'une façon extrêmement idéaliste et Behan se réconcilie avec la nature qui était complètement absente au début du texte. Chaque fois que Behan est à l'extérieur, le soleil brille, même en hiver. Ainsi en parlant d'un matin d'hiver il dit : « The morning was cold but bright, the sun shone, through the long shaded trees, not white like the summer, but steady, golden » (BB 345).

---

<sup>30</sup> « Its celebration of earth, sea, sun and sky, its sense of harmony with nature and men, its overtones of homosexual love », Bernice Schrank, « Brendan Behan's *Borstal Boy* as Ironic Pastoral », *The Canadian Journal of Irish Studies* (Vol. 18, No. 2 Dec., 1992, 68).



L'eau donne à Behan un sens de liberté. Lorsqu'il parle des sorties à la plage pour aller nager, il décrit un endroit paradisiaque, une sorte d'Eden où il se retrouve avec ses amis, nus, en parfaite harmonie avec la nature.

I swam under water till I came up in the middle of them. I dived under Charlie, caught him and nearly threw him out of the water.

'Let go, you Irish bastard,' he shouted, spitting sea water into my face. I swam away and lay back in the sea, looking up at the sun, and laughing.

538 Jones and Charlie and I dived and swam under water towards Joe, looking towards each other, as if this was where we'd always lived, a world of naked, waving limbs and silent, open eyes. (BB 327)

Enfin, les yeux ouverts et la liberté du corps symbolisée par la nudité reflètent cette liberté que Behan éprouve à Hollesley Bay. Le corps est nu, mais il ne s'agit plus d'une nudité qui met en danger comme celle de la prison : elle libère et ramène le personnage à un état primitif où tout est encore à découvrir.

Dans une lettre adressée à Rae Jeffs, Behan s'exprime à propos de *Borstal Boy* :

It's the story of an Irish Boy of sixteen arrested and sentenced in England for I.R.A. activities, of his fears, hopes and relationship with the other boys in an English reformatory. (The only thing which I am not garrulous about is my own work.) I have tried not to be heroic or any more abject than people sometimes are. I have attempted also to reproduce the conversations of adolescent prisoners about sex and religion and sometimes about politics and sometimes about crime and sport. It's a book of 'innocence and experience'. Some people may say that my book shouldn't be read, then I say that adolescence should not be lived. [...] and I think the book tells my loneliness in exile from the only church I had ever known, or taken seriously, the church of my people, of my ancestors hunted in the mountains, and of my bitterness about this. [...] and when the sun shone and we worked together in the field or ran down the beach naked for an illegal swim, the Church or poor old Ireland were all forgotten. (Mikhail 114)

La vision romantique de la lutte est affaiblie d'abord par les conditions dures de la prison et ensuite par le sentiment de liberté que Behan redécouvre à Borstal. La sévérité de Walton fait comprendre au héros (ou plutôt à l'anti-héros que Behan dit avoir dépeint) la vacuité de la conception héroïque de lui-même, et la cécité qui ressort de cette partie symbolise la cécité de la plupart des héros modernes qui sont des héros par émulation et seulement dans leur imagination : ils rêvent d'avoir enfin une place dans l'histoire nationale. Le romantisme nationaliste qui véhiculait l'image d'un héros irlandais est, dans la deuxième partie, remplacé par un autre

romantisme qui rappelle celui des poètes anglais. Behan décrit l'arrivée à la plage comme une peinture romantique représentant l'homme en contemplation devant la mer.

We walked over some more sand and heaps and, at last, 538 Jones stood on the top, looking down at the sea, as if he's made it himself.

We stood beside him and looked down at the sun on the water.

'Me life on you, Jonesy,' said I. 'you're like "Stout Cortez when with eagle eyes, he stared at the pacific – and all his man looked at each other with a wild surmise, silent upon a peak in Darien". By Jasus, this equals any fughing Darien.

There was no beach like Kilkenny, but a stony stretch of pebbles that would remind you of the people of the place, front of us, with no limit but the rim of the world and it was green and blue farther out; there was a concrete breakwater that I picked for a dive. (BB 325)

L'image romantique de l'homme en train de contempler l'eau scintillante et dansante fait écho aux vers du poème de Keats *On first Looking into Chapman's Homer* : « Or like stout Cortez when with eagle eyes / He star'd at the Pacific — and all his men / Look'd at each other with a wild surmise — / Silent, upon a peak in Darien ».

Le personnage Behan découvre et apprécie une forme de liberté représentée par la nature et qui reflète son détachement des idéaux nationalistes, et il nous le confirme lorsqu'il affirme que dans les moments passés avec ses amis de Borstal, le protagoniste oublie l'Irlande et la religion. Enfin libre, Behan, de retour en Irlande, apparaît plutôt sombre. La liberté retrouvée en dehors de la prison n'est pas une vraie liberté car elle implique un retour aux contraintes nationalistes dont il s'était momentanément libéré. Le final de l'histoire, pourrions-nous affirmer, arrive presque trop tôt, ramenant le jeune irlandais, et le lecteur avec lui, à la réalité. Si nous revenons sur l'image finale, nous pouvons noter que le poids du regard du détective sur Behan nous suggère cette fausse liberté. Peter Sheridan<sup>31</sup> a donné force à cet aspect dans le film tiré du livre. Lors de la dernière scène le héros est en effet entouré par un brouillard épais. A Borstal, Behan a laissé derrière lui sa ferveur politique et religieuse et cela peut représenter un problème une fois rentré en Irlande. Cette impression est confirmée dans *Confessions of an Irish Rebel* où l'image de la brume revient lorsque Behan reprend l'histoire là où il l'avait laissé avec *Borstal Boy* : « Through the haze I could not see 'the fair hills of holy Ireland' but I could smell the tang of generations of me and I choked back the tears that were now pressing and anxious to be free ». Encore plus que dans *Borstal Boy* il y a un partage qui est exprimé à nouveau par

---

<sup>31</sup> *Borstal Boy* de Peter Sheridan, Ireland/UK : Strand Releasing, 2000.

l'image de la brume qui lui empêche de voir sa patrie. Cependant il ressent déjà l'appel de la cause.

Le brouillard est symbole de confusion tout d'abord parce qu'il est un phénomène qui ne permet pas de voir clairement mais aussi parce qu'il évoque un moment transitoire entre deux états. Les deux versions de la scène du retour résument la confusion du personnage. Behan est désormais partagé entre deux visions de la lutte : il n'a pas complètement surmonté l'idéalisme romantique, mais il a déjà adopté un regard nouveau qui va caractériser son œuvre et le début d'une nouvelle « philosophie de lutte » contre l'éternel ennemi anglais bien sûr, mais encore plus, contre tout type de pouvoir. Une fois rentré en Irlande après l'expérience à Borstal, nous avons l'impression qu'un certain équilibre s'est perdu. Nous comprenons qu'il y a eu un changement profond, mais nous percevons aussi une sorte de mélancolie du retour. Behan ne sait pas ce qu'il va retrouver ni ce qu'il va devenir. Cette image du brouillard pourrait donc symboliser cette transition qui deviendra évidente au lecteur avec la publication de *Confessions of an Irish Rebel* où ce refus de la rébellion est explicité.

Dans *Borstal Boy* le lieu est donc fondamental à la réception du texte par le lecteur. De la même façon dans les autres œuvres, le lieu vit parallèlement aux personnages, et devient une sorte de miroir qui reflète ses sentiments. Dans *Brendan Behan's Island* et *Brendan Behan's New York*, le possessif dans les titres nous aide aussi à comprendre cet aspect. Le lieu n'est pas le décor mais le protagoniste, ou plus exactement le double du protagoniste. D'ailleurs le génitif évoque une relation soudée entre les deux noms, une relation de possession ou de dépendance. Les liens établis dans les titres entre Brendan Behan et New York ou Brendan Behan et l'Irlande impliquent donc cette force dans la relation.

## 2.3 La voix de l'autre : tradition et innovation

Nos dernières réflexions nous ont amenée à définir comment les idées de partage et de solitude caractérisent l'œuvre de Behan qui hésite toujours entre l'écriture et le conte oral, tout comme elle hésite entre une histoire personnelle et une histoire collective. Il était important de considérer le contexte politique et culturel dans lequel l'œuvre de Behan s'inscrit pour comprendre l'importance d'une mémoire collective dans l'expression artistique individuelle, ainsi que l'élément récurrent du conflit idéologique, la lutte entre une identité collective et une identité individuelle. L'importance de la tradition républicaine dans l'éducation de l'auteur nous fait comprendre comment certaines idées restent malgré lui ancrées dans sa personnalité et comment elles contribuent à le former en tant qu'artiste.

Relativement à l'opposition entre « tradition » et changement, nous ne pouvions pas ignorer dans cette étude l'idée d'une « mémoire de la littérature ». L'expression a été utilisée par Antoine Compagnon dans son étude sur l'œuvre de Marcel Proust, *Proust, La mémoire et la littérature*<sup>32</sup>. Dans le premier chapitre de cet ouvrage, Compagnon affirme que « la littérature elle-même se souvient de la littérature, elle est à la fois l'objet et le sujet de la mémoire » (Compagnon 10).

Nous allons donc observer à présent la place que la littérature – en particulier la littérature irlandaise – occupe dans l'œuvre de Behan. Cet aspect ne peut être négligé car l'intertextualité devient, nous semble-t-il, un élément principal dans la création. Dans un premier temps nous reviendrons sur les liens qui nous semblent exister entre l'œuvre de Behan et la tradition de la Renaissance et du nationalisme culturel. Ensuite nous tenterons de comprendre la rupture de Behan avec cette tradition qui l'inscrit dans la génération des auteurs de la « contre-renaissance »<sup>33</sup> des années qui suivent la révolution culturelle opérée par Joyce mais aussi par d'autres auteurs comme Synge et O'Casey. Enfin il faudra revenir sur l'idée de création d'une grande œuvre qui a été déjà considérée dans la partie précédente, afin d'étudier le principe de l'intra-textualité.

---

<sup>32</sup> Compagnon, Antoine (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature* (Paris : Odile Jacob, 2009).

<sup>33</sup> Il s'agit de la littérature qui aurait représenté une réaction aux modèles de la Renaissance et au climat instauré à la suite de la signature du traité anglo-irlandais qui donna naissance à l'Irish Free State : « there is a wide consensus in contemporary Irish cultural historiography that the literature of the Counter-Revival attempted to challenge the climate of rigid social conservatism and moral puritanism that dominated life in the new Irish Free State, and later Republic, though some have contended that the literature of this period was itself shaped, often stunted, by the very conservatism it contested. » (Kenny 288)

### **2.3.1 Intertextualité et devoir de mémoire**

Nous avons vu que les idées inspirées par la Renaissance irlandaise ont continué à exercer une influence dans le domaine politique même après la création de l'État Libre d'Irlande notamment à travers les discours des factions républicaines opposées au traité anglo-irlandais qui restèrent attachées aux idées romantiques de sacrifice, d'héroïsme et de nation. Les auteurs de la période qui suivit l'indépendance se trouvèrent pris entre deux modèles : d'un côté le modèle romantique des revivalistes et de l'autre la révolution du modernisme de Joyce<sup>34</sup>. Malgré le changement culturel, social et politique, il y avait encore un attachement à l'idée mythique de la Renaissance Irlandaise. Comme le remarque Sylvie Mikowski : « la vie culturelle dans le nouvel état est dominée par une vision de l'Irlande héritée de la période de la Renaissance littéraire, celle d'une civilisation rurale et gaélique ayant conservé son authenticité pastorale, mais la réalité est tout autre. » (Mikowski 19) Mais tenons-nous en pour le moment à l'idée romantique d'une nation et d'une mémoire unique à travers la répétition du modèle héroïque qui s'est traduite par une réécriture de l'Histoire à travers les histoires personnelles et considérons dans quelle mesure et comment Behan a répondu à cet appel. En effet, bien que dans son âge mûr Behan se soit rendu compte des limites de l'idéal romantique, il baigne d'abord dans cette tradition.

Nous avons vu que les textes de Behan critiquent l'idéalisation du martyr, cependant l'idée d'une mémoire collective créée et véhiculée par ce mouvement est extrêmement importante dans l'expérience du jeune rebelle, et elle est ancrée en lui de par l'immersion dans un environnement très partisan depuis son jeune âge. Ainsi la voix de l'autre, à travers une littérature propre à cet environnement, est inévitablement présente dans l'œuvre de l'auteur, principalement à travers l'intertexte<sup>35</sup>. Cette présence autre n'est pas cachée, sauf quelques exceptions, et le lecteur reconnaît ainsi facilement ce qui relève de la tradition, notamment des

---

<sup>34</sup> « La critique irlandaise a pris l'habitude d'opposer Yeats à Joyce, le « revivalisme » de l'un au modernisme de l'autre ». Sylvie Mikowski, *Le roman irlandais contemporain* (Presses Universitaires de Caen, 2004, 18). S. Mikowski remarque que cette division est sans doute exagérée, comme nous le note Joe Clearly dans son chapitre « Postcolonial Ireland » où il considère les éléments justifiant cette distinction. A ce propos voir aussi Neil, Corcoran, *After Yeats and Joyce. Reading Modern Irish Literature*, Oxford : Oxford University Press, 2003.

<sup>35</sup> Lorsque nous parlons d'intertexte il est difficile de ne pas prendre en compte toutes les définitions auxquelles le concept a donné lieu. Nombreuses sont en effet les études que lui sont dédiées à partir de Julia Kristeva qui, la première, définit l'intertexte (en se basant notamment sur les études de Bakhtine et plus particulièrement sur la notion de dialogisme). Elle fut suivie par Barthes, Riffaterre, Genette, Eco pour ne citer qu'eux. Aujourd'hui la question est toujours d'actualité et demanderait un développement que les limites de cette étude ne permettent pas d'entreprendre. Ainsi nous nous limitons ici à considérer l'intertexte dans une acception très générale qui indique toute présence d'un texte dans un autre, présence qui ne se limitera pas, comme le montrera notre étude de l'œuvre de Behan, à la citation proprement dite.

chansons et des poèmes célèbres. Dans un premier temps on a en effet l'impression que l'auteur veut suivre un certain modèle. La citation est souvent annoncée dans le texte par le biais de la comparaison à l'autre. La scène dans *Borstal Boy* où le personnage se compare aux martyrs de Manchester n'en est qu'un exemple parmi tant d'autres. Le besoin de recourir aux paroles de l'autre nous donne l'impression que l'auteur ne peut trouver les paroles pour décrire les émotions et que la mémoire personnelle ne peut exister qu'avec celle qui est collective. C'est aussi le cas dans un autre passage de *Borstal Boy*, lorsque Behan est mis en cellule d'isolement après une bagarre avec James, un détenu plus âgé. Dans la solitude de sa cellule, Behan évoque le cas d'autres rebelles qui s'étaient trouvés dans sa situation. Souvent il s'agit d'un contraste qui met en évidence, généralement avec humour, les faiblesses de Behan par rapport au courage d'autres combattants. Mais parfois il s'agit aussi de trouver la force de surmonter des moments durs, comme ceux auxquels il est confronté en prison : « I walked up and down in my slippers and was not in bad humour, but whistling softly to myself the song that many an Irishman had whistled or whispered to himself in those kips. » (BB 84) Il s'agit de *The Felons of our Land* d'Arthur Forrester que le protagoniste chante à voix basse de peur d'attirer l'attention des gardiens :

In boyhood's bloom and manhood's pride,  
 Foredoomed by alien laws,  
 Some on the scaffold proudly died,  
 For Holy Ireland's cause;  
 And brothers say, Shall we, today,  
 Unmoved by cowards stand,  
 While traitors shame and foes defame,  
 The Felons of our Land.... (BB 84)

Le chant est interrompu par les bruits des pas et des portes qui se ferment lorsque les autres prisonniers rentrent dans leurs cellules et par l'odeur de la nourriture. Behan se demande quand l'heure de son exécution va arriver, et lorsqu'il comprend que ce temps n'est pas encore venu, il se console avec une autre strophe de la chanson :

[...] another bar of the whistle was indicated, to keep my heart up. That it choke you, you shower of bastards!  
 Some of the convict's dreary cell,  
 Have found a living tomb  
 And some unseen untended fell  
 Within the dungeon's gloom,  
 But what we care although it be  
 Trod by a ruffian band

God bless the clay where rest today  
The Felons of our Land... (BB 84-5)

Si d'un côté nous pouvons constater la prise de distance de l'auteur et l'humour qui accompagne souvent ces citations, de l'autre nous remarquons les sentiments d'un jeune adolescent enfermé dans une cellule, sans matelas, sans eau et sans nourriture. Nous imaginons que sa seule consolation est de penser à sa terre et à ceux ayant vécu la même situation. Comme Behan l'a déclaré, il voulait simplement raconter son adolescence et il le fait avec beaucoup d'humanité. La difficulté de l'isolement, qui est souvent soulignée par Behan, nous indique le conflit du jeune rebelle partagé entre deux groupes. Le passage est tiré de la première partie du roman qui décrit la période passé à Walton. L'éloignement du groupe auquel Behan appartient explique la peur qu'il essaie d'exorciser à travers l'humour. Mais en réalité c'est le narrateur qui essaie de combattre cette peur. Il peut le faire puisqu'il a déjà quitté ce groupe, tandis que le personnage est encore trop attaché aux idées et à la mémoire véhiculée par le groupe des rebelles irlandais dont il faisait toujours partie au moment décrit dans ce passage.

Dans *Borstal Boy*<sup>36</sup> et *Confessions of an Irish Rebel*<sup>37</sup> le personnage se console en imaginant que dans son pays il est considéré comme un héros. Sa conviction se révélera ensuite infondée, ce qui explique aussi la déception de Behan et l'abandon de l'idée de sacrifice et de gloire. La coexistence de sentiments de dévotion et de sacrifice d'un côté et de déception de l'autre caractérisent son œuvre.

L'importance des références aux chansons et aux poèmes dans le texte est aussi prouvée par l'échange de lettres entre Behan et son éditeur, Iain Hamilton, qui l'invita avec insistance à suggérer un titre pour l'édition américaine. Hamilton lui proposa en effet de penser à un vers ou au titre d'une de ses balades préférées car il considérait que le titre *Borstal Boy* n'exprimait pas assez la profondeur du livre. Dans une lettre datée mars 1957 Behan répond à son éditeur : « About the title I cannot offhand think of anything. Most of the ballads are, as you know, about hayroes, and I'm nearer to Groucho Marx than Robert Emmet. » (Mikhail 101) Mais Hamilton aurait insisté sur ce point, soulignant probablement les sentiments du protagoniste du roman, et Behan semble y avoir réfléchi : « Now, about my title. [...] You told me to go and search the scriptures in the form of the old songs and I've come up with this : "this young neck". How is that? Will you settle for *This Young Neck* for the English edition? » (Mikhail 136) Le regard de

---

<sup>36</sup> « And all the people would say, reading the papers, 'Ah sure, God help poor Behan.' » (BB 5)

<sup>37</sup> « They all agreed that I was a hero. » (CIR 22)

Behan sur l'expérience passée le pousse sans doute à prendre du recul sur la ferveur du jeune rebelle, mais puisque *Borstal Boy* raconte la vie de l'adolescent, ses sentiments sont mis en relief par rapport à la prise de conscience de l'auteur. Et il est évident qu'à l'époque où il fut arrêté, Behan était encore fortement attaché aux idéaux républicains.

La même chose peut être observée dans *Confessions of an Irish Rebel*. Behan se retrouve en prison, cette fois à Dublin et il dénonce les conditions de détention des prisonniers. Il raconte l'histoire de Séan McCaughey qui, avec d'autres prisonniers, incarnait l'idéal du sacrifice. Ces rebelles se refusaient de porter les uniformes de prisonniers et de manger, la grève de la faim étant leur seule arme. Lorsque Behan apprend la mort de McCaughey il a besoin de partager sa douleur qui devient une douleur collective et qui ne peut s'exprimer qu'avec le recours au chant :

On the day of his death, Cathal and I sang all sort of rebel songs, including one about the coronation  
[...] With ever-increasing din that could be heard all over the glass-house, we united our voice in:

Down by the glenside I met an old woman  
A-plucking young nettles, nor saw I was coming,  
I listened awhile to the song she was humming:  
Glory O! Glory O! to the Bold Fenian Men!

Some died by the glenside, some died 'mid the stranger,  
And wise men have told us their cause was a failure,  
But they stood by old Ireland an' never feared danger,  
Glory O! Glory O! to the Bold Fenian Men!

I passed on my way, God be praised that I met her,  
Be life long or short, I shall never forget her,  
We may have great men – but we'll never have better,  
Glory O! Glory O! to the Bold Fenian Men!

Which was written by my uncle, Peadar Kearney, and has been glory-hoed from the national throat so often that it may be thought it grew there. (CIR 76)

Ici, non seulement Behan évoque avec Cathal la grandeur des martyrs combattant pour la liberté, mais affirme aussi qu'il est presque impossible de retracer les origines de la chanson. Même s'il reconnaît que l'auteur est son oncle, il rappelle en même temps que l'auteur est vite oublié et que la chanson appartient à tous comme si tout le monde avait contribué à sa création (« has been glory-hoed from the national throat »). La métaphore met l'accent sur l'unité nationale, s'exprimant d'une seule voix. Encore une fois cette chanson est reprise par les deux prisonniers qui, en chantant ensemble, s'allient à la nation.



La présence de poèmes et de chansons est aussi frappante dans les *sketches* de l'*Irish Press* et dans *Brendan Behan's Island* (l'autre « talk book », *Brendan Behan's New York*, se caractérisant plutôt par leur absence). L'utilisation de l'intertexte comme symbole de la mémoire collective perpétrée est aussi l'expression de la nostalgie. Ces citations ne concernent pas seulement des textes glorifiant les combattants et les martyrs, et dans tous les cas elles représentent une sorte de célébration du temps passé et d'une mémoire ancienne et commune à tout le peuple. C'est le cas de « Up the Ballad-Singers » qui est une célébration de la musique irlandaise et plus précisément des chansons les plus anciennes dont les nouvelles générations se souviennent à peine. En faisant référence à sa mère et aux chansons qu'elle connaissait par cœur, Behan note :

[...] her generation was made ashamed of the old tunes that kept up the hearts of the people for years, and it was only because I was curious, and still am, to find out what they used to sing in the times before herself and other good people picked up a bit of Irish, and because I made a point of listening to the old songs from the unregenerate pre-Gaelic League people, that I know them. [...] it was some loss that the people of the period of 'sixteen and after were told that the old songs of the Northside and the Liberties were 'stage-Irish', 'coarse', 'made a show of the country', and were made ashamed of the old song to such an extent, that even the sad and lovely Kevin Berry, known and sung by the two sides of the Irish Sea and the Atlantic, has been, all its life, an outlaw from any Dublin hooley. (HYHHA 31-2)

Le passage critique clairement la position des Irlandais de l'État Libre d'Irlande qui considèrent ces chansons comme des « représentations » et des caricatures de l'Irlande<sup>38</sup>. Behan dans cet article semble au contraire souligner l'importance de la tradition et du passé. Il accentue non seulement son intérêt pour les chansons, mais aussi pour les moments de vie communautaire que le chant implique : « But the best ones can be heard nearly any morning round the markets from the old ones, with a bit, or drop, of prompting » (HYHHA 32). La performance acquiert donc de l'importance car elle représente le quotidien des irlandais et leur besoin de partage d'une mémoire collective. Cette mémoire et ce partage se révèlent aussi importants pour le personnage, qui dans la solitude de sa cellule, apprécie les notes des chansons des prisonniers : « I didn't mind the noise and the singing. It made me feel as if I was not removed from Saturday nights. » (BB 19)

Quoique Behan critique ceux qui considèrent que ces types de chansons « mettent en scène » le pays, c'est-à-dire qu'ils ne sont qu'une représentation de l'Irlande et de son histoire, il

---

<sup>38</sup> Bien évidemment Behan fait ici référence à la classe dirigeante qui semble vouloir renier ces textes et surtout ce qu'ils représentent.

tombe aussi dans le piège. Notamment dans *Borstal Boy* lorsqu'il s'attache à cette mémoire, il ne fait que mettre en scène un héros qui n'en est pas un. L'identification avec les protagonistes de ces histoires mises en musique se révèle en effet impossible au fur et à mesure qu'on avance dans le roman, creusant ainsi le fossé entre réalité et représentation. La célébration qui est un moment de recueillement devient une représentation. Dans ce cas le chant devient l'instrument du partage. Lors de l'épisode du cimetière de Glasnevin, Behan raconte ce moment d'union.

I reflected sadly on my two I.R.A. comrades now lying in the clay who had been sentenced to death in England by the so-called British justice. They were two innocent but very brave men. [...] they would not, so soon, be forgotten.

Still and all, I was here with thousands of others, thinking of them.

'God save Ireland,' cried the heroes,

'God save Ireland,' cry we all [...]. (CIR 30)

Il semble peu probable que la manifestation ait été suivie par des milliers de personnes, mais ce qui doit être souligné est le moment de partage que Behan décrit ici. Ce partage paraît donner aux présents et notamment à Behan le courage de faire face aux policiers, de se battre en l'honneur des martyrs et de protéger les autres membres du groupe : « I don't think they were very much interested in me, but they were interested in Andrew, Lasarian and Joseph, three Irish Republican Army officers who were just in front of us. [...] It was good to feel the thousands of free people about me » (CIR 31). Les mots souvent répétés par Behan prennent ici toute leur valeur : « fighting is better than loneliness ». Dans la célébration le passé est ramené au présent. Ce sont notamment les morts qui reviennent pour clamer vengeance, ce qui nous ramène aux fantômes de Pearse et à l'appel au sacrifice. Cette vengeance s'accomplit dans la mise en scène, et souvent le rituel relève de la représentation de la mort. Paradoxalement, la résurrection des morts ne peut s'accomplir qu'avec le sacrifice d'autres vies. Le retour au passé implique la création du mythe : une histoire qui devient croyance partagée.

C'est aussi à travers la littérature que l'histoire se mélange au mythe, et la frontière entre réel et fictif se fait moins évidente. La transmission de l'histoire, par exemple dans le cas de Kevin Barry, devient mythe lorsqu'elle devient représentation, c'est-à-dire qu'elle est reproduite d'abord à travers le langage et ensuite à travers l'émulation. L'histoire des deux martyrs célébrés à Glasnevin devient également représentation dans la célébration des « milliers » de rebelles réunis répétant les paroles des héros (« cried the heroes [...] cry we all »). L'histoire construit le mythe à travers le langage, qu'il soit écrit, oral, pictural. Comme l'écrit Roland Barthes : « mythology can only have an historical foundation, for myth is a type of speech chosen by

history. [...] mythical speech is made of material that has *already* been worked on so as to make it suitable for communication<sup>39</sup>. » Le mythe devient alors le moyen de construire l'identité et cette construction se fait aussi par le biais des rites – non seulement ceux des primitifs mais ceux de toute communauté. La scène décrite par Behan n'est rien d'autre qu'un rituel qui se tient d'ailleurs dans un lieu qui représente le lien entre morts et vivants. Les lieux et les rituels représentent ainsi, parmi les pratiques de mémoire collective, le moyen de rendre concret un héritage éphémère qui est fondé sur l'insaisissabilité du passé. Dans un ouvrage dédié à ce type de pratiques et à la définition de la notion d'héritage Ruggles et Silverman notent :

There has been an increasing recognition of the potential significance of “dead” and “living” monuments for contemporary populations as venues of intangible performances. The attachment that communities feel for places, monuments, and objects—expressed through pilgrimage, religious devotion, story-telling, and tourism—can be a vital means of constructing group identity. The attachment can be so strong that even with the disappearance of a beloved monument, value is not erased<sup>40</sup>.

Malgré la disparition d'un monument matériel, le lieu reste le témoin de la construction d'une identité commune qui est l'idéal principal des mouvements nationalistes. Le manque est ainsi comblé par la représentation, mais le choix du lieu semble particulièrement important dans la pratique. La célébration de l'anniversaire de la rébellion de Pâques de 1916 n'a pas lieu près du monument symbolique de la révolte dans le centre de Dublin, le GPO, mais dans le cimetière qui est un lieu d'entre-deux, c'est-à-dire un lieu où mort et vivant se rencontrent. Dans *Richard's Cork Leg*, probablement fortement inspiré de l'épisode de Glasnevin, la vengeance de Hero et Cronin a aussi lieu dans le cimetière. L'éphémère, qui est par définition temporel, momentané, perdure à travers le souvenir. La célébration vise à retrouver ce qui est perdu. Freud l'explique lorsqu'il affirme que les totems qui sont vénérés chez les primitifs sont finalement tués lors d'un rite qui vise à ramener à la mémoire la mort du père<sup>41</sup>. En général, le rite est la représentation qui reproduit le passé pour ne pas oublier. Lorsqu'on parle de souvenir commun, de mémoire collective, il est difficile de ne pas considérer la théorie de Maurice Halbwachs, qui nous aide aussi à comprendre la coexistence, dans l'œuvre de Behan, de deux mémoires. Halbwachs différencie Histoire et mémoire collective notamment parce que le deuxième phénomène ne se limite pas à une unité mais représente une multitude : « Il y a plusieurs mémoires collectives.

---

<sup>39</sup> R. Barthes, *Mythologies*, (New York : The Noonday Press, 1991, 108.

<sup>40</sup> D. F. Ruggles, H. Silverman (ed.), *Intangible Heritage Embodied* (New York : Springer 2009, 8).

<sup>41</sup> Sigmund Freud, *Totem et Tabou* (Paris : Éditions Points, 2010, 268-9).

C'est le second caractère par lequel elles se distinguent de l'histoire<sup>42</sup> ». Il explique que, malgré les différentes spécialisations, il n'y a qu'une Histoire, et que les détails dans l'Histoire ne font que permettre à l'historien de constituer et d'enrichir cette unité. A l'inverse la mémoire collective n'est pas une et universelle car elle dérive des divers groupes qui sont plus restreints que la nation par exemple. De plus, l'Histoire ne permet pas à l'individu de se souvenir car il a besoin d'être lui aussi « un personnage historique » (Halbwachs 128). Pour Halbwachs il est impossible que l'individu se souvienne s'il n'a pas vécu les événements et, à cet égard, le partage de cette mémoire qui implique une représentation, par exemple à travers la célébration, permet à l'individu de devenir protagoniste de l'événement. N'ayant pas vécu le moment précis de l'histoire, le groupe le met en scène et le pouvoir des ballades est celui d'inspirer les autres et de les pousser à l'action. Lorsque Behan affirme d'être avec des milliers d'autres gens il ne veut peut-être pas dire qu'ils sont présents mais qu'ils sentent la présence de toute une communauté qui n'est pas une communauté de vivants mais de morts.

Halbwachs insiste sur le fait que l'individu ne peut pas se souvenir seul : le souvenir personnel est possible seulement s'il est rapporté au groupe d'appartenance. Un exemple de sa réflexion est celui de l'enfant qui se souvient seulement grâce à son rapport avec l'adulte car, seul, il ne pourrait pas avoir des souvenirs<sup>43</sup>. Le sociologue explique aussi – et c'est ce qui nous intéresse principalement ici – que l'existence de plusieurs mémoires collectives implique aussi que l'individu ait des mémoires différentes selon les groupes d'appartenances et qu'il ne reste pas emprisonné dans l'une ou dans l'autre. La mémoire de l'individu change en fonction du groupe auquel il se lie et lui permet de se souvenir de certaines choses plutôt que d'autres.

Chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, [...] ce point de vue change suivant la place que j'y occupe, et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux. [...] La succession de souvenirs, même de ceux qui sont les plus personnels, s'explique toujours par les changements qui se produisent dans nos rapport avec les divers milieux collectifs, c'est-à-dire, en définitive, par les transformations de ces milieux, chacun pris à part, et de leur ensemble. (Halbwachs 94-5)

En somme, il serait normal que l'individu qui évolue dans la société fasse partie non d'un seul groupe mais de groupes différents tout le long de sa vie, et que ses souvenirs se transforment ainsi selon le milieu. Lors du passage à un groupe différent il y aurait le moment de prise de

---

<sup>42</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (Paris : Editions Albin Michel, 1997, 135).

<sup>43</sup> A ce propos voir, Halbwachs, en particulier les chapitres 2 et 3.

conscience de l'influence du groupe précédent sur la mémoire personnelle, jusque là restée inaperçue.

L'influence d'un groupe social (tant que) nous la subissons docilement nous ne la sentons pas. Elle se manifeste au contraire lorsqu'en nous, un milieu en affronte un autre. Quand plusieurs courants sociaux se croisent et se heurtent dans notre conscience alors se produisent ces états que nous appelons des intuitions sensibles et qui prennent la forme d'états individuels parce qu'ils ne se rapportent entièrement ni à un milieu ni à un autre, et que nous les rapportons alors à nous-mêmes. (Halbwachs 83)

Dans ces deux textes le moment de la création semble correspondre au moment de transition entre deux milieux. Dans *Borstal Boy* c'est le passage à Borstal. D'ailleurs nous avons déjà souligné comment la structure de l'œuvre reflète ce processus, avec la résistance qui caractérise la période à Walton lorsque Behan sent qu'il appartient encore à l'I.R.A., la transition entre deux situations opposées à Feltham, et enfin le changement de milieu à Borstal où Behan réalise qu'il appartient à un autre groupe. *Confessions of an Irish Rebel* peut être aussi divisé en trois moments. D'abord il y a le retour en Irlande après l'expérience de Borstal qui est aussi un retour au groupe de l'I.R.A. ; il s'agit évidemment de la période qui se caractérise par les autres arrestations, la première en 1942, suivie par la libération en 1946, la deuxième en 1947 à Manchester et la troisième à Dublin. Ensuite il y a aussi un moment de transition qui est représenté par l'éloignement, c'est-à-dire le départ en France en 1948 où il travaille comme journaliste freelance et qui est aussi la période de la publication de *The Scarperer*, sous le pseudonyme d'Emmet Street. Enfin le changement de milieu qui est illustré dans les passages concernant le récit de son activité d'écrivain, à partir de 1954 avec la publication de la rubrique de l'*Irish Press*, cette fois sous son vrai nom, la première de *The Quare Fellow*, la publication sérielle de *Borstal Boy* dans son édition irlandaise par le *Sunday Dispatch*, la publication de *Borstal Boy* par Hutchinson et le succès de *The Hostage* au festival du « Théâtre des Nations ».

Behan raconte sa vie dans son œuvre qui devient un miroir de l'état de transition que lui-même ainsi que d'autres compatriotes ont vécu à l'époque. Behan exprime à la fois la relation avec le groupe de l'I.R.A. et son rapport avec l'écriture et les autres membres de l'élite culturelle. Mais son œuvre reste probablement entre les deux car Behan essaie à travers elle de trouver sa place dans la littérature entre le romantisme revivaliste et la modernité. C'est pourquoi les références littéraires sont nombreuses dans sa production. Dans une société en transition entre passé et modernité, l'œuvre de Behan reflète le sentiment d'« entre-deux » de sa communauté. Sa « conversion », de rebelle à écrivain, commence, nous l'avons dit, en prison, mais il faudra du

temps à Behan pour se libérer du rôle de héros républicain. Et il lui faudra du temps aussi pour passer de l'image d'écrivain rebelle, défendant plutôt les idéaux du nationalisme culturel, à celle d'écrivain moderne. Par conséquent, à côté des ballades et des poèmes à caractère national, nombreuses sont les références à des auteurs tels que Joyce, Synge et O'Casey, pour n'en citer que certains, des références qui montrent aussi l'évolution de l'auteur à travers son œuvre. Le monde qu'il dépeint ne se reflète plus seulement dans les contes ou les ballades, mais aussi et surtout dans les personnes qui la constituent et que Behan décrit dans son œuvre. Et la recherche de sa place dans la littérature se fait encore plus loin, dans une sorte d'exil volontaire qui est représenté par sa période « américaine » et les nombreux séjours sur le nouveau continent qu'il définit, en citant John Donne, comme « my new found land ».<sup>44</sup>

### **2.3.2 Rupture : du romantisme au réalisme**

L'affirmation de Behan<sup>45</sup> « when we praise James Joyce, we praise ourselves and we all hope that some of the glory that is his, *that is his*, rubs off on us » montre que la figure de James Joyce hante le rebelle irlandais et beaucoup d'écrivains de la génération de l'État Libre d'Irlande. Nous avons déjà fait référence à la rupture que Joyce créa avec ses œuvres par rapport à l'idée de la Renaissance Irlandaise. A la fin de *Brendan Behan's Island* deux poèmes sont présents, deux odes dans les deux versions gaélique et anglaise. La première est intitulée « Thanks to James Joyce » et la deuxième est dédié à Oscar Wilde. Dans l'ode à Joyce, Behan exprime le désir de pouvoir avoir un peu de la gloire de Joyce.

Here in the rue St. Andre des Arts  
 In an Arab tavern, pissed,  
 For a studious Frenchman I construe you,  
 Ex G.I.'s and a Russian, pissed.  
 And all of those things you penned I praise  
 While, in France, I swill Pernod in return:  
 Proud of you as a writer we are

<sup>44</sup> Le vers de John Donne ouvre *Brendan Behan's New York* : « America My new-found land. The man who hates you hates the human race. »

<sup>45</sup> Voir plus haut la transcription de l'intervention sur RTÉ (MacAonghusa Archive).

And grateful for the Calvados we owe to you.  
 If you were me  
 And I were you  
 Leaving Les Halles  
 Holding all this cognac,  
 On a full belly bawling,  
 You'd write a verse or two in my praise. (BBI 179)<sup>46</sup>

La première strophe de ce poème nous indique une frustration du poète qui, ivre, se retrouve dans une taverne à Paris à expliquer l'œuvre de Joyce – qu'il ne peut que louer. Behan exprime un regret vis-à-vis de l'emprise de l'alcool sur lui. Comme il l'a souvent affirmé, les seuls moments où il pouvait écrire étaient les moments de sobriété. Les références à l'état d'ivresse sont nombreuses : le décor (« tavern »), la répétition de l'adjectif « pissed », les mots « Pernod » et « Cognac ». L'emprise de l'alcool sur le poète s'oppose au pouvoir de création de son compatriote. Joyce paraît devenir la raison même de l'ivresse du poète. Par contre dans la deuxième strophe Behan exprime le souhait de changer les rôles. Il semble en effet vouloir se mettre au même plan que Joyce et nourrit l'espoir de pouvoir acquérir la même gloire que l'auteur d'*Ulysses*.

Les références à Joyce ne se limitent pas à ce poème. Certes, comme Brannigan l'a rappelé, Behan emprunte beaucoup de blagues mais il y a aussi, à nos yeux, un parallèle entre le jeune prisonnier Behan et le jeune artiste du roman de Joyce. Comme *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce, *Borstal Boy* raconte la prise de conscience philosophico-religieuse d'un jeune Irlandais. Dans le troisième chapitre du roman de Joyce, il est surtout question de religion.

---

<sup>46</sup> Il existe une autre traduction anglaise de U. O'Connor citée entre autre par John Brannigan dans *Brendan Behan. Cultural nationalism and the Revisionist Writer*.

Here in the rue St. Andre des Arts  
 Plastered in an Arab tavern,  
 I explain you to an eager Frenchman,  
 Ex-G.I.'s and a drunken Russian.  
 All of you wrote I explain each part,  
 Drinking Pernod in France because of your art.  
 As a writer we are proud of you –  
 And thanks for the Calvados we gain through you.  
 If you were me  
 And I were you  
 Coming from Les Halles  
 Roaring, with a load of Cognac,  
 Belly full, on the tipple,  
 A verse or two in my honour you'd scribble. (Brannigan 33-4)

Dans son discours le prêtre fait une référence aux prisonniers et à leur condition dans la cellule : « In earthly prisons the poor captive has at least some liberty of movement, were it only within the four walls of his cell or in the gloomy yard of his prison. Not so in hell. There [...] the prisoners are heaped together on their awful prison the walls of which are said to be four thousand miles thick [...] » (Joyce 1994, 85). La prison de Behan (comme il la décrit dans *Borstal Boy* et ensuite dans *Confessions of an Irish Rebel*) nous rappelle la prison décrite par le prêcheur dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, même si dans ce dernier cas il s'agit plutôt d'une métaphore de l'enfer. Nous avons à ce propos observé que les deux idées (prison et enfer) sont souvent mises en relations dans les romans de Behan<sup>47</sup>.

Les similitudes entre le passage de *A Portrait of the Artist as a Young Man* et les descriptions de la prison dans les romans de Behan ne se limitent pas à ce détail, ce qui ne serait pas suffisant pour établir un parallèle. On peut remarquer par exemple que pendant son discours, le prêcheur décrit la condition du pécheur qui est affligé par les démons lui faisant des reproches qui deviennent la voix de la conscience. Il est trop tard à ce moment pour la repentance : « time is, time was, time shall be no more! » (Joyce 1994, 88) Dans le roman de Behan, au moment où le jeune prisonnier se sent perdu et se laisse aller au désespoir nous lisons : « It was like what we were told about the last day, 'time is, time was, time is no more' » (BB 7). Parmi les différentes traductions en anglais de ce vers de l'apocalypse de Jean, la version de Joyce et celle de Behan sont très similaires. Cette remarque nous amène à envisager que l'expression utilisée par Behan soit une référence à Joyce. Quelques pages plus loin, dans *A Portrait*, nous observons la réaction de Stephen aux mots du prêcheur :

[...] murmurous voices filled the dark shell of the cave. [...] A doorway, a room, the same room, same window. [...] he closed the door and, walking swiftly to the bed, knelt beside it and covered his face with his hands. His hands were cold and damp and his limbs ached with chill. Bodily unrest and chill and weariness beset him, routing his thoughts. Why was he kneeling there like a child saying his prayer? To be alone with his soul, to examine his conscience, to meet his sin face to face, to recall their times and manners and circumstances, to weep over them. He could not weep. He could not summon them to his memory. He felt only an ache of soul and body, his whole being, memory, will, understanding, flesh, benumbed and weary.

That was the work of devils, to scatter his thoughts and overcloud his conscience, assailing him at the gates of the cowardly and sin-corrupted flesh: and, praying God timidly to forgive him his weakness, he crawled up on to the bed and, wrapping the blankets closely about him, covered his face again with his hands. (Joyce 1994, 97)

---

<sup>47</sup> Cf. 2.2.3.



En repensant aux mots du prêcheur et à la comparaison du pécheur au prisonnier, Stephen Dedalus semble percevoir sa chambre comme une cellule. La porte, la fenêtre, les bruits à l'extérieur, le lit, la couverture et les péchés dans le passage de *A Portrait*, nous font penser à la situation de Behan dans *Borstal Boy* et *Confessions of an Irish Rebel* : « The keys were jangling in the distance », « the door was a massive piece of timber », « the window was high up in the wall », « I wrapped myself in the blankets » (BB 7). Stephen porte les mains au visage, « he had sinned » (Joyce 1994, 97), Behan exprime aussi sa peur et commence à douter. Il a peur de la peine à laquelle il pourrait être condamné : « even if I got away with a few years only, on account of my age, it was forever » (BB 7). Après la scène de la chambre, Stephen aussi fait référence à l'éternité : « Yet eternity had no end. He was in mortal sin. » (Joyce 1994, 99) Si Stephen pense ensuite aux dangers de la luxure : « his soul sickened at the thought of a torpid snaky life feeding itself out of the tender marrow of his life and fattening upon the slime of lust » (Joyce 1994, 99), Behan, dans sa cellule, se masturbe : « I put my mind on other things, it was at least and at last possible to a man in my position. Then I set myself more comfortably and wondered if anyone else had done it in the same position. » (BB 8) La solitude de la chambre qui force Stephen à se tourner vers lui-même et à se remémorer ses péchés, ainsi que la difficulté de cette introspection, nous ramènent à l'esprit la peur de la solitude de Behan telle qu'il l'exprime dans *Confessions of an Irish Rebel* lorsqu'il décrit la première nuit en prison quelques années plus tard (CIR 48). Il s'agit d'une peur qui est aussi due à la crainte du prisonnier de se retrouver face à soi-même dans la cellule. Le poids de la religion est aussi lourd à porter pour Stephen que pour Behan. « Repentance » reproduit cette idée de solitude face à la mort et au péché. De plus dans le poème nous retrouvons l'idée des péchés qui pèsent sur l'esprit du personnage comme dans les premiers vers de la deuxième strophe « when my mind's tormented /With thoughts that crawl behind my eyes » et dans le premier vers de la dernière strophe « My sins will gather like greedy fox-hounds ». La même image est aussi présente dans *Confessions of an Irish Rebel* : « not all the sins of my past life crowd in front of me but as many as could get in the queue » (CIR 227).

Le rapport entre Joyce et la religion est l'aspect que Behan met en évidence lorsqu'il fait référence à *A Portrait of the Artist as a Young Man* et il nous semble évident que le jeune adolescent de *Borstal Boy* vit la même évolution philosophique que Dedalus. Un autre clin d'œil à Joyce dans *Borstal Boy* est la référence à la scène dans *Ulysses* où Buck Mulligan parodie la messe :

Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him by the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned:

- *Introibo ad altare Dei*<sup>48</sup>.

Le renvoi à ce passage dans *Ulysses*, nous le retrouvons dans l'épisode de *Borstal Boy* où Behan s'échappe avec ses amis pour aller nager. Le premier élément qui nous permet de rapprocher les deux passages est, bien sûr, la présence de la formule « *introibo ad altare dei* ». Il est en effet possible de supposer que le choix de citer le même passage de la messe que celui récité par Buck Mulligan, soit lié davantage à l'œuvre de Joyce qu'à une référence au rite de la messe.

Si la formule nous suggère qu'il y a une référence à l'œuvre de Joyce, elle ne peut garantir seule la dépendance du texte de Behan à celle-ci. Or, il existe d'autres éléments qui nous permettent de mettre en relation les deux textes. Un premier aspect est l'attitude critique envers la religion, que nous avons déjà observée avec la référence à *A Portrait*. En effet, dans le chapitre précédent, l'attention est déjà portée sur la question religieuse et notamment sur le refus du jeune prisonnier d'accepter son éloignement de l'église catholique. Cependant nous voyons que cet écart devient finalement une libération car la formule est en effet répétée un peu plus loin dans le texte :

I looked out over the sea, and up at the sun and the sky, and over to where they were swimming, their shoulders over the water, as they waited for me to dive, blessed myself and balanced on the balls of my feet.

'*Introibo ad altare Dei*,' shouted Joe.

'*Ad Deum Qui laetificat juventutem meam*,' I shouted, and dived. (BB 326)

Dans l'office fictif de Buck Mulligan qui lève son bol de rasage comme un calice et dans le passage de *Borstal Boy*, le rite est traité de manière parodique. La répétition de la formule la deuxième fois renforce cette impression, d'autant plus que la scène qui suit est une scène très homo-érotique. Les déclarations qui suivent insistent aussi sur la perte de foi du jeune détenu :

[...] I had nearly lost interest in Sacraments and whether I was deprived of them or not. Walton scalded my heart with regard to my religion, but it also lightened it. My sins had fallen from me, because I had almost forgotten that there were such things and, when I got over it, my expulsion from religion, it was like being pushed outside a prison and told not to come back. (BB 329)

---

<sup>48</sup> James Joyce, *Ulysses* (Annotated Student Edition, Harmondsworth : Penguin Books, 2000, 1).

Le deuxième aspect est lié au décor qui dans les deux scènes nous semble similaire. Dans les deux cas, la mer semble avoir un rôle important. Pour Behan elle est symbole de liberté, et reflète ainsi le sentiment de libération qu'il a vis-à-vis de la contrainte représentée par la religion. Dans le roman de Joyce, la scène se passe dans la tour Martello, sur la plage de Sandycove. Dans les deux textes la mer est omniprésente et il suffit de considérer un passage de « Telemachus » pour s'en rendre compte.

- God! he said quietly. Isn't the sea what Algy calls it: a great sweet mother? The snotgreen sea. The scrotumtightening sea. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, the Greeks! I must teach you. You must read them in the original. Thalatta! Thalatta! She is our great sweet mother. Come and look.

Stephen stood up and went over to the parapet. Leaning on it he looked down on the water and on the mailboat clearing the harbour mouth of Kingstown.

- Our mighty mother! Buck Mulligan said.

He turned abruptly his grey searching eyes from the sea to Stephen's face.

- The aunt thinks you killed your mother, he said. That's why she won't let me have anything to do with you.

- Someone killed her, Stephen said gloomily.

- You could have knelt down, damn it, Kinch, when your dying mother asked you, Buck Mulligan said. I'm hyperborean as much as you. But to think of your mother begging you with her last breath to kneel down and pray for her. And you refused. There is something sinister in you... (Joyce 200, 3-4)

Mulligan l'adore : « Thalatta ! Thalatta » et finit par y prendre un bain. Pour lui la mer a sans doute un rapport étroit avec le mythe et la culture grecque pour laquelle il semble avoir un profond intérêt. Aux yeux de Stephen la mer est plutôt liée à la mort de la mère. Le lien avec l'*Odyssée* est aussi établi dans ce premier chapitre par Joyce qui fait réciter à Mulligan les vers de l'*Odyssée* en grec : la mer pourrait donc véhiculer l'image de la quête et de la manière dont le jeune héros accomplit son voyage de croissance et d'évolution. La mort de la mère, qui semble être métaphorisée dans l'image de la mer, indique aussi le refus de la religion de la part de Stephen. Dans les premières pages du premier chapitre, il est question des regrets et de la culpabilité de Stephen Dedalus envers sa mère défunte.

He walked off quickly round the parapet. Stephen stood at his post, gazing over the calm sea towards the headland. Sea and headland now grew dim. Pulses were beating in his eyes, veiling their sight, and he felt the fever of his cheeks.

A voice within the tower called loudly:

- Are you up there, Mulligan?

- I'm coming, Buck Mulligan answered.

He turned towards Stephen and said:

- Look at the sea. What does it care about offences? (Joyce 2000, 9)

Comme nous le voyons dans le roman de Behan, il y a aussi une référence importante au pêché, mais cela mène finalement le héros à la libération.

La dette de Behan envers Joyce est évidemment très importante aussi en ce qui concerne Dublin et la manière de peindre la vie de la capitale. Dublin est le décor préféré de Joyce qui, à la fois dans *Ulysses* et dans *Dubliners*, dépeint ses personnages avec humour et détachement. Ceux-ci sont souvent prisonniers d'un conformisme religieux et culturel. Joyce insiste sur des incidents, des moments isolés de la vie de gens communs, une pratique qui est souvent utilisée aussi par Behan. *Dubliners* peut être considéré comme un roman de par les références entre les histoires, comme le fait noter Declan Kiberd : « The collection trembles repeatedly on the brink of the novel form, with many internal links between stories and a character of increasing maturity at the centre of each<sup>49</sup> ». Quant à *Ulysses*, Behan le considère comme un ensemble fragmenté, un recueil d'histoires. De la même façon, d'une part Behan raconte, avec ses nouvelles, une histoire unique qui est celle de la vie de gens de Dublin, et, d'autre part, il fragmente ses romans.

Le désir d'illustrer la vie quotidienne des Dublinois principalement, mais des Irlandais en général, reste l'élément principal de l'œuvre de Behan, qui n'hésite pas à compléter les portraits avec le langage qui les caractérise. Sous cet aspect il se rapproche évidemment de John Millington Synge et de Sean O'Casey, deux dramaturges unis entre autre par la réception de deux de leurs pièces à l'Abbey Theatre. La réaction du public lors des représentations de *The Playboy of the Western World* de J. M. Synge en 1907 et de *The Plough and the Stars* de S. O'Casey en 1926, montre la difficulté que certains auteurs pouvaient rencontrer lorsqu'ils s'éloignaient du « modèle revivaliste » pour offrir un portrait plus réaliste de la société irlandaise de l'époque. La violence du langage de Synge et la parodie du paysan religieux dans *The Playboy* expliquent en partie la réaction du public lors de la première semaine de représentation qui fut particulièrement perturbée. Encore une fois, l'élément religieux, associé à la façon dont le thème de la sexualité était traité dans la pièce d'O'Casey, provoqua la réaction de l'audience et même de certains acteurs qui refusaient de prononcer les répliques. Pourtant ces auteurs sont souvent célébrés dans l'œuvre de Behan, et il semble évident qu'il y a une forte influence. Behan

---

<sup>49</sup> Declan Kiberd, « Irish Literature and Irish History », R. Foster, *The Oxford Illustrated History of Ireland* (Oxford : Oxford University Press, 1989, 323).

ne se cache pas à ce sujet et dans *Confessions of an Irish Rebel*, il définit O'Casey comme le meilleur dramaturge encore en vie<sup>50</sup>. Il le répète maintes fois dans des interviews ainsi que dans ses lettres : « O'Casey's marvellous man, a great man... I think any playwright, certainly any Irishman writing plays in the past forty years that denies that O'Casey influenced him is a fool – a liar. Yes, of course he influenced us all. » (Mikhail 205)

La première pièce de Behan intitulée *The Landlady* semblerait avoir été perdue à jamais. Mais il en existe des traces dans ses lettres. L'auteur y parle de ce premier exercice littéraire, commencé en prison autour de 1943, dans ces termes :

Because the landlady, like you guessed when you gave me that much pull over Synge, really lived. Ask our Sean, he knew her well, and all the rest of the tribe too. I don't mean to say that any of them are exactly and in every detail as I described them (and I painted them, didn't photograph them). But I do claim to have taken nine real Dublin slummies and stuck them on paper. I even go so far as to claim that they are as genuine as any of O'Casey's battalion... (Mikhail 27)

L'inspiration de Synge et O'Casey est à nouveau soulignée. La dette de Behan envers ces deux auteurs en particulier est sûrement relative au langage et au mode naturaliste de représentation des personnages. Nous avons déjà insisté sur ce point plus haut. Pour Behan la littérature doit montrer la vie et se fait à travers la vie. La rupture de Synge et O'Casey avec la tradition romantique de la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle est aussi celle de Behan et l'influence de ces auteurs sur son travail est considérable.

En effet, comme O'Casey, Behan met en scène la misère de la classe ouvrière de Dublin et ridiculise les personnages extrêmement religieux et nationalistes. Cette influence ne se limite pas au théâtre, mais se traduit aussi dans les nouvelles et les romans, où elle est encore plus appuyée. Dans son roman inachevé, *the catacombs*<sup>51</sup>, Behan peint les souillons de Dublin. Dans une lettre à son éditeur datée de septembre 1957, il parle de ce nouveau roman qu'il ne terminera jamais. Nous n'en avons qu'une trentaine de pages que Behan a écrites pendant son séjour à Ibiza en janvier 1958 avec sa femme Beatrice et qui ont été publiées dans *After the Wake*. Il s'agit encore une fois d'un roman autobiographique dans lequel les références à la vie de l'auteur ne manquent pas. Le titre même renvoie à l'endroit de Dublin où Behan aurait vécu pendant une période de sa vie. Kathleen Behan le rappelle dans son autobiographie : « [...] Brendan left and went to live in

---

<sup>50</sup> « Like O'Casey, the greatest playwright living in my opinion » (CIR 30).

<sup>51</sup> L'auteur précise que l'utilisation des lettres minuscules n'est pas une faute : « [...] in a couple of weeks I'm starting a book called the catacombs (the lower case is intentional) » (Mikhail 128).

the Catacombs, a dirty place full of drunkards like himself and low women. » (Kathleen Behan 112)

Le roman s'ouvre avec la scène du retour de Behan et de son amie Deirdre à la maison de cette dernière. L'accueil est chaleureux pour Behan : « Bloody well, I knew why I was welcome. It was I squared the matter for Deidre to go over to England, and have her baby out, under the National Health Service, so to speak. » (AW 57) La famille étant très catholique, Behan met l'accent sur leur hypocrisie : « The mother was supposed to be a very good Catholic and I was a bit shocked to see the matter of fact way she accepted the situation and even put up the money for the trip and the readies to pay the quack [...] and pretended to believe that Deirdre was going on a bit of a Holiday to the other side. » (AW 57) Le fait d'avoir écrit les premières pages du roman en Espagne explique sans doute les nombreuses références à Franco et aux rapports entre Irlande et Espagne. Mais cela ne représente certainement pas l'intérêt principal d'un roman qui, comme les précédents écrits, raconte la vie de gens communs. María, la mère, est une femme seule, divorcée de son mari après des années de mariage qui élève désormais seule ses deux enfants Deirdre et Ciaran. On retrouve aussi des personnages récurrents comme Crippen, mais Behan insiste, particulièrement à la fin de l'extrait, sur son activité d'écrivain. Nous ne savons pas vraiment quel était le projet de Behan dans *the catacombs*, mais il est possible d'imaginer, grâce aux références bibliographiques et à la connotation religieuse du titre, que l'auteur nous réservait encore un portrait détaillé des oubliés de Dublin. Behan n'a donc jamais abandonné son intérêt pour les dialogues et le langage coloré qui nous rappellent Synge et O'Casey.

Le projet du premier des « talk books », *Brendan Behan's Island*, évoque également les récits de voyage de Synge : *The Aran Islands*, mais aussi *In Connemara*, *In Wicklow* et *In West Kerry*. La prose de Synge est riche en anecdotes et en expressions telles que « this is my story » que l'on peut voir aussi dans *Brendan Behan's Island*. Nous retrouvons dans les anecdotes de Synge l'élément du secret et du non-dit qui caractérise les histoires de Behan. Les deux auteurs représentent en effet leur rapport privilégié avec le lieu qui est aussi créé par la découverte des secrets qu'ils peuvent ensuite restituer au lecteur. Dans *The Aran Island*, Synge narre toutes les aventures qu'il vit pendant ses séjours dans les îles. Il rapporte par exemple les récits de Old Pat Dirane qui lui a raconté la mystérieuse mort d'un enfant et lui a confié un secret : « yesterday he took me aside, and said he would tell me a secret he had never yet told to any person in the world<sup>52</sup>. » La relation de l'auteur avec le lieu et les gens qui l'habitent est unique, comme celle

---

<sup>52</sup> J.M. Synge, *The Complete Works of J. M. Synge* (Ware, Hertfordshire : Wordsworth Poetry Library, 2008, 337).

de Behan dans son récit sur l'Irlande, lui aussi divisé en quatre parties. Certes, les différences entre les récits de Synge et ceux de Behan sont nombreuses, mais il est possible de reconnaître le même mobile : dire le lieu à travers leurs yeux, bien sûr, mais de façon aussi réaliste que possible.

L'influence de Joyce, de Synge, mais aussi d'O'Casey, et le contact avec les écrivains français ont eu beaucoup d'importance dans l'œuvre de Behan. Les relations avec le cercle littéraire de *The Bell* semblent aussi cruciales. La première nouvelle écrite par Behan en prison fut en effet publiée dans ce magazine en 1942. « I Become a Borstal Boy », nous l'avons déjà dit, est la première version du roman, publiée par Sean O'Faolain. O'Faolain représente avec O'Connor et O'Flaherty un des trois auteurs de nouvelles les plus importants dans la littérature irlandaise à partir des années 1920. Behan partage avec eux la déception de voir leurs illusions perdues avec la création de l'Irish Free State. Comme Behan, les trois auteurs éprouvent un sentiment de désillusion et représentent dans leur art le combat entre ferveur de jeunesse et maturité littéraire qui s'exprime dans l'amertume de voir le chaos régner dans le nouvel État. Parmi les trois, Frank O'Connor est celui dont le style se caractérise le plus par un mélange d'humour et d'ironie mordante d'un côté et de profonde humanité de l'autre ; deux aspects que l'œuvre de Behan nous rappelle. Un autre élément de l'écriture d'O'Connor que nous repérons aussi dans la production de Behan est la variété du langage. Frank O'Connor essaie de donner un nouvel élan à la nouvelle, son but étant l'« exposition » qui, comme l'explique Daniel Verheyde, « constitue un élément vital dans le processus qui permet à Frank O'Connor de toucher la corde sensible chez le lecteur. Elle lui permet de donner une apparence humaine à ses narrateurs et [...] d'introduire une voix au travers de laquelle le lecteur peut construire mentalement l'aspect physique des êtres qui peuplent ses nouvelles<sup>53</sup> ». La façon de parler de chaque personnage est aussi un principe fondamental de l'œuvre d'O'Connor qui caractérise l'unicité de chaque personnage et qui est fondamental afin de construire un portrait le plus fidèle possible. Dans cette pratique l'élément descriptif ne peut suffire et pour que le portrait soit complet, il faut que le personnage puisse s'exprimer avec son langage.

Mais le style n'est pas le seul aspect rapprochant Behan et O'Connor. La nouvelle d'O'Connor « Guests of the Nation » a en effet été source d'inspiration pour Behan à deux reprises. D'une part, les similitudes entre « Guests of the Nation » et la nouvelle de Behan « The Execution » sont frappantes. Le ton de la nouvelle d'O'Connor n'est pas uniforme. Le lecteur se

---

<sup>53</sup> Jacqueline Genet (éd.), *La nouvelle irlandaise de langue anglaise* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, collection Études Irlandaise, 1996, 90).

laisse d'abord convaincre par le sens de la camaraderie entre les soldats anglais et les soldats irlandais. De telle sorte qu'à la fin de l'histoire, l'amertume qui naît de la déception et de la trahison est partagé entre le lecteur, le personnage de Noble et le narrateur qui termine ainsi son histoire : « I was somehow very small and very lost and lonely like a child astray in the snow. And anything that happened me afterwards, I never felt the same about again<sup>54</sup>. » Le sentiment de déroute éprouvé par le narrateur après cette expérience est certainement reductible à la confusion éprouvée par l'auteur par rapport à la politique et à la ferveur nationaliste. Le même sentiment envahit le narrateur de « The Execution ». Les différences substantielles entre les deux nouvelles sont l'origine des condamnés (Behan raconte en effet l'exécution d'un camarade de l'I.R.A.) et le ton qui dans la nouvelle de Behan est très sérieux dès le début, contrairement au texte d'O'Connor. En même temps, la nouvelle de Behan est nettement plus courte que « Guests of the Nation ». L'histoire de Behan commence au moment où les exécuteurs prennent en charge le condamné, événement qui dans la nouvelle d'O'Connor advient après la première partie qui décrit la relation entre les soldats irlandais et les soldats anglais.

D'autre part, nous pouvons aussi remarquer des ressemblances entre la pièce de Behan *The Hostage* et « Guests of the Nation ». Publiée en 1931, la nouvelle raconte effectivement l'histoire de deux anglais retenus en otage par l'I.R.A pendant la guerre d'indépendance. Les soldats irlandais attendent l'ordre de tuer les deux soldats anglais, ordre qui serait donné seulement si les prisonniers irlandais en Angleterre étaient tués. Dans la pièce de Behan Leslie doit faire face au même destin. Comme dans « Guests of the Nation », l'histoire racontée dans la pièce de Behan se base surtout sur le rapport entre l'otage et son entourage. Le spectateur est ainsi ému par le rapport « pur » entre Teresa et Leslie qui renvoie à la complicité entre les personnages d'O'Connor. L'ordre attendu n'arrive pas dans la pièce de Behan, ou en tout cas pas à temps car la captivité de Leslie est interrompue par le raid des policiers. Mais Leslie meurt quand même, blessé à mort par une balle perdue. Comme dans la nouvelle d'O'Connor, le spectateur retrouve dans *The Hostage* un ensemble d'émotions différentes. Cela est d'ailleurs le principe de toute la production de Behan car on ne peut pas y rire sans y pleurer, il y a toujours un mélange d'émotions. Dans le choix de faire de la vie le sujet de son art, Behan s'exprime toujours entre rire et larmes. La représentation de la classe ouvrière de Dublin provoque certes le rire avec des personnages qui deviennent des caricatures. Mais ils inspirent également une sorte de pitié chez le lecteur. Les personnages de Behan ont souvent une histoire et une vie aussi dramatiques que

---

<sup>54</sup> Frank O'Connor, « Guests of the Nation », Frank O'Connor (ed.) *Classic Irish Short Stories* (Oxford : Oxford University Press, 1957, 187).



celle de la nation. L'Histoire de la nation est seulement le décor dans lequel les tragédies humaines ont lieu. Behan fait le portrait de ces personnages et l'Histoire de la nation fait partie du tableau par analepse : ce sont les personnages qui se tournent vers le passé pour le raconter, ils deviennent eux-mêmes les conteurs. La technique pourrait d'ailleurs nous faire penser au *flashback* cinématographique, car l'écriture de Behan, comme celle d'O'Connor, est celle d'un conte mis en scène. Nous reviendrons sur cet aspect plus tard. Les thèmes de son œuvre et le choix de raconter la vie des gens ordinaires qui sont loin de l'image des héros revivalistes, l'apparentent aussi à la production des trois « O<sup>55</sup> » et les origines communes peuvent sûrement expliquer cette similitude. D'extraction modeste, il partageaient une envie de revanche envers des auteurs et une littérature bourgeoises et aristocrates. A travers leur magazine, *The Bell*, ces écrivains dénonçaient les échecs de l'Irlande et de la révolution qui s'était terminée avec l'arrivée au pouvoir de de Valera, le nouveau leader mais surtout l'ancien combattant aux côtés duquel ils s'étaient battus pour l'indépendance. Ils essayaient de montrer aux Irlandais leur société qui, malgré les promesses des leaders, demeurait prisonnière de la répression aux niveaux religieux, social, politique et intellectuel.

La bourgeoisie est souvent absente de ces œuvres et lorsqu'elle est présentée il s'agit de dérision. C'est contre cette classe au pouvoir que les artistes se battaient afin de montrer la stérilité culturelle de la nouvelle société. Le rôle de l'artiste était un rôle de second plan, il était laissé quasiment en dehors de la société et les intellectuels de cet époque ressentaient cette exclusion. Dans une lettre à l'éditeur de l'*Irish Times*, écrite en août 1961, Behan dénonce l'attitude de la bourgeoisie dublinoise qu'il caractérise d'hypocrite :

Sir, the Irish Bourgeoisie like to pretend before foreigners that they know of, and admire, Sean O'Casey, Beckett, Denis Johnston and myself. I do not include myself as a man of equal stature to Seán O'Casey, but the four dramatists mentioned are the living Irish dramatists of international reputation.

Is it an accident that three of those men, so different in their work, are permanently resident outside Ireland, and that the fourth spends an increasing amount of time abroad? [...]

There is a great and most rewarding audience in Dublin [...] But the fact remains that anybody writing for Irish consumption must be prepared to placate the crawl-thumpers, orange and green, who run the island. This I have no time to do, nor the inclination. (Mikhail 204)

Le choix de représenter les taudis dublinois plutôt que de mettre en scène le passé glorieux de son pays indique la volonté de choquer les bourgeois hypocrites, et de « faire prendre conscience

---

<sup>55</sup> Cette expression consacrée renvoie à O'Connor, O'Flaherty et O'Faolain.

aux Irlandais des réalités de leur propre pays » (Mikowski 21). Dans son œuvre, Behan insiste sur le sexe, la religion, la politique, des sujets délicats à traiter, ce qui lui vaudra la censure de *Borstal Boy*. La parole est donnée aux exclus de la littérature, des femmes (surtout des prostituées), des ivrognes, des proxénètes. Le choix du genre se heurte aussi à l'idée de la nation : la voix unique cherchée par les revivalistes n'existe plus, ce qui explique l'abondance des nouvelles dans l'Irlande des années 1920 et 1930. Mieux que le roman, la nouvelle donne à voir la fragmentation de la société à travers un plurilinguisme et un aspect inachevé qui la caractérisent :

Par son aspect parcellaire, inachevé, en devenir, par l'importance qu'elle donne au non-dit et à l'implicite, la nouvelle est en effet bien plus à même de représenter une société elle-même fragmentée, divisée en son sein et contre un ennemi extérieur, que le roman, qui par sa longueur et l'utilisation qu'il fait de la durée, suggère au contraire la stabilité et la perspective d'un retour à l'harmonie. (Mikowski 41)

Nous avons aussi souligné le caractère fragmenté des textes de Behan. Malgré l'attachement aux idéaux nationalistes dans sa phase de jeunesse et malgré la dette envers la littérature (et l'art en général) qui a véhiculé ces idées, nous pouvons noter que la production de Behan reflète son changement profond de soldat à « écrivain maudit » en marge de la société.

### **2.3.3 Intra-textualité : quête et affirmation**

Malgré l'influence de la littérature du précurseur, la création de Behan vise aussi la construction de l'identité de l'artiste par son propre travail, en dehors des traditions. Pour se construire comme artiste, Behan a besoin de s'éloigner de ses précurseurs et de trouver sa voie, ce qui semble extrêmement difficile étant donné l'envergure des modèles auxquels il doit se confronter. Bien que Joyce ouvre la voie de la modernisation en Irlande, suivi par de nombreux auteurs, son influence sur les nouveaux écrivains ressemble plus à une « angoisse » qu'à une inspiration. Dans une lettre, Behan rappelle à Sindbad Vail combien il était difficile de se faire une place dans les cercles littéraires :

Sometime I will explain to you the feeling of isolation one suffers writing in a Corporation housing scheme. The literary pubs are not much good to me. I prefer to drink over the north side where the people are not so strange to me. Cultural activity in present day Dublin is largely agricultural. They write mostly about their hungry bogs and the great scarcity of crumpet. I am a city rat. Joyce is dead and O'Casey is in Devon. The people writing here now have as much interest for me as an epic poet in Finnish or a Lapland novelist. (Mikhail 45)

L'élite culturelle de la Dublin des années de la postindépendance avait abandonné les salons de l'aristocratie protestante d'où étaient issus les auteurs revivalistes. Les pubs étaient ainsi devenus les nouveaux salons littéraires. En se rencontrant dans les pubs, les artistes soulignaient leur refus de l'image de l'art liée à l'activité des classes sociales plus élevées et se rebellaient contre le dandysme mesuré des salons qui avait caractérisé la production artistiques dans les décennies précédentes. Lorsque Behan commença à écrire, peu de ses nouvelles et poèmes furent publiés. A l'époque son nom était lié aux articles dans *l'Irish Press* et à « I Become a Borstal Boy » sorti dans *The Bell* en 1942. De plus, son activité principale et sa seule source de revenus était celle héritée de son père Stephen, c'est-à-dire peintre en bâtiment. Certainement, la parenthèse française était pour Behan le tremplin qui l'avait lancé dans la carrière d'écrivain, puisque, comme le note O'Connor, il n'avait pas trouvé sa place parmi les artistes de son époque :

It was known at this time that Brendan was writing poems and short stories. When he was at the Curragh he had written to Valentine Iremonger, the most notable of the younger Irish poets at the time, to ask if he could translate some of his poems into Gaelic. But Brendan had never succeeded in having anything published, apart from newspaper articles and his Borstal account in *The Bell*, so he was not taken seriously as a writer at this time. (Ulick O'Connor 96)

Behan était probablement aussi complexé par son manque d'éducation<sup>56</sup>. Il considérait la prison comme son université, et effectivement il passa plus de temps en prison qu'à l'école qu'il abandonna à quatorze ans. Au milieu des artistes dublinois de l'époque, il était plus connu pour sa voix de ténor ou pour son talent de conteur que comme écrivain. Certainement, son problème avec l'alcool ne l'aida pas<sup>57</sup>. Mais il est évident qu'il désirait davantage et que la reconnaissance

---

<sup>56</sup> Ulick O'Connor raconte dans son autobiographie que Behan avait exprimé le regret de ne pas avoir eu une meilleure éducation : « In later years Brendan was to express his resentment that Stephen didn't do better for him in the way of education. [...] Stephen had avoided responsibility and had chosen a maverick life, rather than settle down in the straight-jacket of middle-class existence » (U. O'Connor 23).

<sup>57</sup> A coté des bagarres répétées et de son caractère agressif et impétueux, un épisode en particulier semble lui avoir particulièrement nuit. Il s'agit de sa participation à une émission sur la BBC présentée par le journaliste Malcolm Muggeridge. Lorsque Behan arriva dans les studios de la BBC il était déjà ivre et il semblerait que Muggeridge ait fait en sorte que Behan puisse profiter encore de quelques verres avant de monter sur le plateau. L'interview ne se passa pas très bien et le comportement du journaliste semblerait avoir dérangé beaucoup de personnes. Lorsque Gray raconte l'épisode dans sa biographie sur Behan il ajoute: « there were many who did not share Muggeridge's delight, feeling that it was another tiresome example of an erudite Englishman exploiting a

de ses prédispositions au chant et au conte ne lui suffisait plus : il voulait être accepté dans le milieu des intellectuels et des artistes. Un des endroits où les artistes dublinois se rencontraient était un appartement dans une des maisons géorgiennes de Fitzwilliam Street, communément appelé « les catacombes ». Dans ces chambres souterraines ainsi que dans le pub McDaid, la vie des intellectuels tournait autour de la misère et de l'absence de toute morale, attitude poussée à l'extrême afin de montrer leur opposition aux contraintes éthiques et religieuses de la nouvelle nation. Behan en fait une description dans *Confessions of an Irish Rebel* : « There was some sort of a party practically every night at the Catacombs. A crowd of people would assemble in the flat, each one bringing a bottle of gin, or whiskey, or a dozen of stout. There would be men having women, men having men and women having women; a fair field and no favour. It was all highly entertaining. » (CIR 138-9).

Impossible de ne pas se tourner vers le roman inachevé de Behan dont le titre renvoie à l'appartement de Fitzwilliam Place. Dans le roman, à côté de l'histoire de María et ses enfants, le thème de l'avortement et la critique vis-à-vis de l'hypocrisie de la population, les références à son activité d'écrivain sont explicites. D'abord c'est Hymie qui en parle avec Behan :

'I hear you do a bit of writing?'

'A bit,' said I.

'I seen a thing in one of them magazines they print on straws or something, in this miserable country, about you being in prison in England for the cause.'

'Like John Devoy, the Fenian – *Recollections of an Irish Rebel*, and all goddam lies. Every whoring thing in it. (AW 74)

Plus loin dans le texte il est encore question de littérature et de la condition de l'écrivain en Irlande :

'Well I wouldn't object to marrying Deirdre.'

'No, but my mother would, and to be straight with you so would I.'

'Much about you,' said I, 'or your old one either.'

'Well what the hell could you do for her? I know as she knows and my mother knows that you've a great talent as a writer, but you can't treat that. It might be years before you made a living at it, if you ever did. And in the meantime you won't work at your trade of house-painting. But to hell with that. I always liked you since we were kids in the Fianna together, and I like you now, even though you get

---

drunken Irishman, an extreme case of victimization. [...] Even Conor O'Brien [...] remained steamed up for years. "My reaction was one of anger, possibly an unjust anger, but we are talking about what one felt at the time, at the people who had exploited his drink problem on television [...] He'd come to the studio already quite drunk, and they had poured more drink into him, realized that he was incapably drunk and proceeded to exhibit him as a spectacle". [...] Nevertheless the incident, in a paradoxical way, served to internationalise Behan's fame, a fact underlined in the following day's popular press. » Frank Gray, *The Crazy Life of Brendan Behan. The Rise and Fall of Dublin's Laughing Boy* (London : AuthorHouse, 2010, 69).

fighting drunk and use bad language before women. At the back of it, we're bourgeois people. And you? Well according to yourself, you're a jackeen from the North City Slums. It's only your own description I'm using.'

'You're not bourgeois,' said I, 'Yours are worse, yours are bloody bogmen...' (AW 90)

Dans ces deux passages Behan résume nombre de problèmes liés au milieu intellectuel et à la condition de l'artiste en Irlande. Il nous apprend beaucoup aussi sur le regard que Behan portait sur son travail : Behan croyait en son talent mais était conscient des limites et des difficultés qu'il pouvait rencontrer à cause de la situation en Irlande, du lourd fardeau de la tradition bourgeoise et de la détresse des artistes contemporains que l'état libre avait non seulement oubliés mais aussi reniés. Nous pouvons supposer que *the catacombs* avait été pensé comme un roman sur l'écriture. Behan parle encore de lui en tant qu'écrivain et dénonce le traitement qui lui est réservé comme lorsqu'il fait référence au refus d'un éditeur de publier ses textes dans la revue *The Bat* : « like all the other peasant writers, he was an ex-schoolmaster, and wrote lovingly about simple folk of his native place. I could make neither head nor tail of what any of them wrote and this editor suspected as much. He did not like me for it, nor my bits of short stories would he publish. » (AW 94-5)

Le langage du roman est encore plus obscène que celui des autres publications, probablement pour insister sur la nonchalance des auteurs qui se rencontraient dans l'appartement de Fitzwilliam Street. Les catacombes, après l'expérience en prison, ont représenté une autre phase importante pour Behan. Dans *Confessions of an Irish Rebel* Behan raconte sa vie au milieu des auteurs qui fréquentaient ce milieu. Nous nous trouvons à peu près à la moitié du récit lorsque Behan revient de Manchester où il a passé quatre mois en prison pour avoir essayé de libérer un prisonnier irlandais. C'est surtout à partir de ce moment que la question de l'écriture prend de l'importance dans la narration. Behan raconte ses débuts dans ce nouveau monde soulignant à la fois ses difficultés et ses premiers succès<sup>58</sup>. Ce qui ressort de ce chapitre de sa confession est le fait que Behan, tout en étant connu dans le milieu littéraire, n'a pas encore la stature d'un l'artiste.

I sent a short story to Cyril Connolly, who was editor of *Horizon*, and I consider his reply was very civil. 'I'm afraid we cannot use this, not even in *Horizon*.' But he also sent me a cheque.

---

<sup>58</sup> Il affirme plusieurs fois dans *Confessions of an Irish Rebel* qu'il écrivait en secret (CIR 137, 219) car il savait que sa famille, et notamment sa mère, n'étaient pas enthousiastes à propos de son projet de devenir écrivain : « On my return to Dublin, my mother indicated to me that one could be either a house painter or a sailor in her household [...] but not a writer, embryo or otherwise. » (CIR 197)

So on this July day, 1947, there was no cause for anyone to be jealous of me, and a party in my honour was suggested. [...] The party was held in the Catacombs, a flat in the basement of a large Georgian house in a Georgian square in Dublin. (CIR 137)

Le magazine de Connolly, *Horizon: A Review of Literature and Art*, était l'un de plus importants de l'époque, entre 1940 et 1949. Il n'avait pas un tirage important mais c'était la liste des contributeurs, écrivains affirmés et émergents, qui fit en sorte que la revue ait un impact considérable sur l'art pendant et après la guerre.

A côté des principes anticonformistes du cercle littéraire des « catacombes », Behan cultivait un autre idéal, surtout lors de ses visites dans l'ouest et le sud-ouest de l'Irlande et notamment sur les îles Blasket. Il y passa un du temps en janvier 1947 avant de partir pour Manchester et y être arrêté en mars. Il y entra en contact avec un monde qui était en train de disparaître, le même monde qui avait constitué la principale source d'inspiration des auteurs de la Renaissance Irlandaise. Cette expérience semble avoir été fondamentale pour la rédaction future de *Brendan Behan's Island*.<sup>59</sup> Behan se laissa charmer par ce monde :

He loved to spend the night in story-telling and singing with the local people, and his days walking on the long, deserted silver strands and swimming in the sea warmed by the Gulf Stream. They would sing for him unaccompanied, traditional airs, while he would reply with the songs of his native Russell Street, part of a city tradition but containing the note of rebelry[sic] and thrill of failure as a common link between them. Their music entranced him. He had first heard it in the republican clubs in Dublin where the culture of the countryside flourished side by side with the indigenous culture of the city. It entered into him now and, to some extent, during his whole life, he was a prisoner of it. (Ulick O'Connor 116-7)

Ainsi la production de Behan se fonde sur une double influence. On retrouve les images romantiques de cette Irlande dans les références à Yeats et Raftery. Ces passages expriment notamment la liberté qu'il ressentait dans ces lieux, loin de l'impression d'être toujours en marge des deux mondes : d'un côté l'I.R.A. et des idéaux nationalistes et de l'autre l'activité des catacombes. Comme nous l'avons vu, le passage qui semble le mieux restituer cette idée de liberté est celui de *Borstal Boy* où le protagoniste s'éloigne avec ses camarades pour aller nager. La troisième partie du roman est d'ailleurs celle qui est la plus riche en clins d'œil à une littérature qui célèbre la beauté. Les passages les plus euphoriques de la production de Behan s'y

---

<sup>59</sup> Deux chapitres du premier des « talk books » sont dédiés au sud et à l'ouest de l'Irlande et une attention particulière est portée au cas des îles Blasket. Behan cite aussi un poème qu'il a écrit en prison à Mountjoy lorsqu'il a appris que les derniers habitants des îles étaient partis.

trouvent et à travers eux l'auteur peut créer des images qui laissent plus de place aux émotions qu'au réalisme cru qui caractérise au contraire les autres écrits.

Behan semble être toujours en dehors du groupe, quel qu'il soit. La peur de la solitude qui revient dans son œuvre l'indique aussi. Malgré l'arrivée du succès après le festival, Behan continue d'affirmer qu'il n'est pas un poète, ce qui montre qu'il ressent une sorte d'angoisse vis-à-vis des ses contemporains et surtout des ses prédécesseurs. Il alterne des moments de célébration de soi et des moments de dérision et découragement. Dans une autre lettre à Iain Hamilton il écrit : « as a writer you know that we have no proper view of our own work – we think we're James Joyce one minute and plain gobshites the next. » (Mikhail 147) Cette anxiété qui dérive du doute en ses propres capacités est sûrement due au poids, à la valeur et à la reconnaissance internationale des artistes qui l'ont précédé. Comme Harold Bloom l'explique dans son ouvrage *The Anxiety of Influence*<sup>60</sup>, la grandeur du « précurseur » crée le doute dans l'« éphèbe »<sup>61</sup> et ne lui permet pas de voir sa propre valeur artistique. De plus, l'influence est l'expression du besoin de compléter l'autre et de l'oublier en même temps<sup>62</sup> (Bloom 122). L'art devient le moyen de la résurrection et de l'oubli. Il semble nécessaire de ressusciter le précurseur pour se libérer de son influence. D'ailleurs l'influence est pour Bloom inévitable (Bloom 30). Elle est partout. Faire le contraire de ce qu'un autre auteur a fait relève également du processus d'influence. Mais l'anxiété de l'influence, continue Bloom, est surtout un mode d'attente, de désir : « l'anxiété de l'influence est l'anxiété de l'attente d'être submergé » (Bloom 57) et elle implique aussi un effacement de soi. Le progrès de l'artiste se traduit par un sacrifice personnel, une extinction de sa propre personnalité et Behan ne le cache pas lorsqu'il parle de Joyce ou O'Casey. Mais quand il pense au fait que ces deux auteurs ont disparu, il éprouve aussi le besoin de les ressusciter.

Comment l'auteur se retrouve-t-il au delà de l'influence de l'autre ? La répétition joue un rôle important dans l'œuvre de Behan<sup>63</sup>. Si d'un côté la répétition implique la présence de l'autre (l'auteur répète ce que son prédécesseur a fait), elle indique aussi la réitération de son propre art. Bloom suggère que la répétition peut être transformée en re-création, libérant ainsi le jeune poète de la peur d'être une simple réplique ou une copie du prédécesseur (Bloom 80). La répétition est aussi, pour le dire avec les mots de Bloom, « a mode of compulsion, reduced to the death instinct

<sup>60</sup> Harold Bloom, *The anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (New York – Oxford : Oxford University Press, 1997).

<sup>61</sup> Les termes de précurseur (« precursor ») et d'éphèbe (« ephebe ») sont aussi empruntés à H. Bloom.

<sup>62</sup> Bloom distingue plusieurs moyens d'influence. Certains d'entre eux (« tessera et clinamen ») visent à corriger et compléter le mort, tandis que d'autres (« kenosis et daemonisation ») aident à effacer sa mémoire (Bloom 122).

<sup>63</sup> Nous avons déjà fait référence à la répétition dans la production de Behan, et nous y reviendrons pour en discuter les rapports avec l'oralité dans la troisième partie de ce travail.

by way of inertia, regression, entropy » (Bloom 80). En plus d'être un mode de re-création qui sépare enfin l'éphèbe du précurseur, la répétition implique la répétition du passé, la récurrence des images de notre passé contre lequel le présent se bat, et elle peut donc être aussi une répétition de soi.

Dans une œuvre de mémoire, la répétition est inévitable. Elle représente une impasse pour l'auteur qui semble rester bloqué dans le souvenir, c'est-à-dire dans le recouvrement infini des images du passé. Mais nous voulons plutôt observer la répétition lorsqu'elle devient intra-textualité. Nous avons vu que souvent la répétition a un principe extérieur, d'intertextualité, comme pour les proverbes que Behan modifie souvent, par exemple « fighting is better than loneliness ». La correction, qui permet au lecteur de reconnaître l'emprunt de l'auteur à la tradition, peut-être lue comme le travail du jeune poète qui doit ressusciter le mort et l'oublier pour qu'il y ait une prise de conscience de soi et de son art. Nous avons montré plus haut les ressemblances entre la scène de la prison dans laquelle le jeune Behan se trouve et le troisième chapitre de *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce. Même lorsque le lecteur reconnaît la source et donc l'influence de Joyce dans le roman de Behan, l'impression que nous avons à la fin est celle d'une transformation et de l'oubli du précurseur. La répétition implique une transformation et elle n'est plus répétition de l'art du précurseur mais répétition de l'art de l'  ph  be. L'intertextualité devient en quelque sorte intra-textualité<sup>64</sup>.

Souvent liée à la suggestion des sentiments, à l'expression de l'angoisse, à l'humour, la répétition semble se traduire dans l'œuvre de Behan par une expression de la recherche de l'affirmation de l'auteur. Ainsi lorsque dans *Confessions of an Irish Rebel* le lecteur est à nouveau plongé dans l'atmosphère de la cellule de la prison et dans les sensations de froideur et d'obscurité, il pensera plutôt à la scène de *Borstal Boy*. Il s'agit en effet de créer un sentiment de familiarité et donc de plaisir chez le lecteur. Si effectivement le lecteur éprouve une certaine satisfaction à reconnaître la référence à un autre texte, la familiarité créée par la répétition chez le même auteur est aussi source de plaisir et elle est facilement repérable par un lecteur qui n'est pas un lecteur modèle. Si l'intertextualité est parfois source de frustration, car le lecteur n'a pas les outils pour déchiffrer la référence, l'intra-textualité au contraire permet une reconnaissance facile. Mais dans les deux cas le lecteur a un rapport privilégié avec l'auteur.

---

<sup>64</sup> Nous choisissons le terme intra-textualité que nous préférons à d'autres expressions telles qu'auto-référence, auto-citation ou auto-textualité pour indiquer le procédé par lequel un auteur utilise un motif ou un fragment de texte tirés d'un ouvrage antérieur.



[...] le lecteur peut se sentir le complice de l'écrivain avec qui il partage un bagage de connaissances, un savoir, des éléments culturels. Cette complicité s'avère d'autant plus forte dans un quatrième cas de figure, soit lorsque l'intertexte est attribué au même auteur. Les lecteurs fidèles forment en quelque sorte un cercle privilégié dont l'assiduité est récompensée par des clins d'œil complices. Puisqu'il se sent privilégié et reconnu, le lecteur peut se montrer d'avantage bienveillant [...]. La bienveillance du lecteur peut également relever de l'impression de familiarité et de la présence d'un univers clos que l'intratextualité contribue à créer<sup>65</sup>.

L'idée de la création d'un univers prend même plus de sens lorsqu'on considère les nouvelles ou les *sketches* et la façon dont ils ont été publiés. La sérialisation dans une revue, un journal ou un magazine implique en effet cette idée de partage avec un public très grand. Chaque nouvel article est un clin d'œil au lecteur qui au fur et à mesure des publications peut reconnaître ce monde clos que l'écrivain est en train de créer. Le retour des situations, des personnages, les répétitions de dictons et même leur modification, et enfin le partage de l'actualité de l'époque ou des références culturelles facilement reconnaissables, poussent le lecteur à envisager ces textes fragmentés et isolés comme un seul grand texte formant une œuvre unique. Cette œuvre est construite à la fois par la création de l'auteur et la réception du public : le partage entre les deux instances devient donc un des éléments fondamentaux de la lecture de la grande œuvre.

Or si d'un côté cet univers dépeint la société de manière à ce que le lecteur puisse reconnaître le monde dans lequel il vit, de l'autre les productions de Behan sont plutôt tournées vers sa vie. Mais tout d'abord son expérience s'inscrit dans celle plus universelle des différents groupes auxquels il pense appartenir. De plus, dans les romans, dans les nouvelles, à travers les références autobiographiques, dans les pièces de théâtre, l'écrivain raconte une expérience dont le lecteur, même s'il ne peut pas la partager, peut avoir une vision globale. Il peut reconstruire à travers les différentes pièces une unité qui lui donne accès au passé du personnage, ce qui lui permet d'avoir l'impression de mieux comprendre son présent. Ainsi, nous pourrions même supposer que la mémoire, qui est l'élément de base de l'œuvre, est partagée.

Une des qualités que Behan reconnaît avoir est celle de savoir chanter. Il fait souvent appel au répertoire national, nombreuses sont aussi les références aux chansons de son oncle Peadar Kearney. Mais Behan a également écrit des chansons, dont la plus célèbre est certainement *The Auld Triangle*, qu'il a créée pour *The Quare Fellow*. Dans la pièce il y a en effet un prisonnier

---

<sup>65</sup> Voir Kareen Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, (volume 33, n° 1, 2005, 93-102).

qui chante cette chanson mais le spectateur ne voit jamais ce prisonnier car il s'agit d'un détenu en cellule d'isolement. Nous sommes au début de la pièce, les rideaux sont encore fermés.

*A prisoner sings: he is in one of the punishment cells.*

A hungry feeling came o'er me stealing

And the mice were squealing in my prison cell,

And the old triangle

Went jingle jangle,

Along the banks of the Royal Canal.

*The curtain rises. (CP 39)*

La même situation est répétée au début du deuxième acte. Cette fois le rideau se lève avant le chant, mais l'indication est claire : la voix du prisonnier arrive des coulisses (« Voice of prisoner [*off-stage, singing*] ») et la même strophe est chantée (CP 72). Les détenus sont dehors pour l'exercice quotidien et le prisonnier continue de chanter dans sa cellule d'isolement, ce qui commence à contrarier Donnelly, le gardien qui les accompagne : « Who's the bloody baritone? Shut up that noise, you. Where do you think you are? » (CP 72)

La chanson revient plus loin lorsque les prisonniers parlent de la fosse qui est préparée pour le condamné. Ils sont en train de rentrer dans leurs cellules et le gardien Regan crie pour que tous les détenus ferment leur porte et dans le silence la voix du prisonnier résonne :

*The last door bangs lonely on its own and then there is silence.*

VOICE FROM BELOW [*singing*]

The wind was rising,

And the day declining

As I lay pining in my prison cell

And that old triangle

Went jingle jangle

*The triangle is beaten, the gate of the prison wing opens and the CHIEF and WARDER DONELLY come down the steps and approach the grave.*

Along the banks of the Royal Canal. (CP 87)

La chanson a ouvert les deux premiers actes, ce qui pourrait laisser penser qu'elle ouvrira le troisième. Ce n'est pas le cas, mais elle conclut le deuxième avant que le rideau ne tombe (CP 104) et on la retrouve à la fin du troisième et dernier acte (CP 124).

Dans ces passages, nous retrouvons les bruits (souvent « bangs ») qui accompagnent le retour des prisonniers dans les cellules, à la fois dans la pièce mais aussi dans *Borstal Boy* et

*Confessions of an Irish Rebel*. De plus, la même chanson apparaît dans *Confessions of an Irish Rebel* et la situation est très similaire. Avant de citer sa propre chanson dans *Confessions of an Irish Rebel* Behan décrit l'arrivée des prisonniers et on reconnaît la division de la prison en plusieurs aires (auxquelles l'on fait référence avec les lettres « A. B. C. D. ») qui apparaît aussi dans la pièce :

We were marched in single file through the main corridor and into the prison.

'Stand here in the centre,' said the warder when we got to what seemed to be the main street of the prison. It was at the junction of four wings; 'A' leading straight west; 'B' and 'C' at angles in the middle and 'D' the continuation of 'A' going east. There were steel galleries all round, three of them in each wing, and steel stairs joining them. Beside 'A' wing was the shaft to the kitchen, and beside them, in the centre of the circle, was a stone pillar with a triangle hanging on it.

'A hungry feeling

Came o'er me stealing

And the mice were squealing in my prison cell,

And that old triangle

Went jingle jangle

Along the banks of the Royal Canal. [...] (CIR 54)

A chaque fois qu'une nouvelle description d'une cellule est donnée, nous retrouvons des détails déjà lus dans un autre texte ou parfois dans le même texte. A la fin, nous avons une image globale de la cellule, de la vie dans la prison, des autres prisonniers. A chaque fois le prisonnier est isolé au milieu de ce monde. Il est possible de supposer que le prisonnier qui chante dans la cellule d'isolement est Behan. En tout cas, le lecteur qui reconnaît les références aux autres textes grâce à sa mémoire, peut y voir Behan dans sa cellule d'isolement à Walton, (nous avons cité plus haut le passage où Behan raconte qu'il chante dans sa cellule et que les gardiens lui crient d'arrêter).

Souvent nous avons l'impression de découvrir que chaque personnage est en réalité un autre Behan, ou de le connaître mieux car nous reconnaissons sa façon de parler, ses blagues, un moment que l'on a vécu ailleurs. Un autre exemple concerne deux passages dans *the catacombs* et dans *Confessions of an Irish Rebel*. Dans les deux passages Behan raconte la même histoire. Considérons d'abord le texte de *Confessions of an Irish Rebel*. Il s'agit du moment où, après être rentré d'Angleterre, Behan découvre que Maureen est en train de mourir et il va la voir chez elle dans son magasin de fruits et légumes :

There was no one at home but she followed me through and asked me what I would like for my dinner, it being Friday. She was never sure, she said, what religion I was, although all belonging to me were Catholics since 432 A.D. But I knew fish was scarce, so I said I was a protestant and she gave me a steak. Later she discovered I was not a Protestant, whatever else I was, but a Catholic, and she said I had sold Jesus Christ for a pound of beef. She apologised for the state of the room [...] she asked me if I would ever sling the joint – as the saying has it in Dublin – or, in other words, paper the walls. (CIR 25)

Dans *the catacombs* le lecteur retrouve la même scène sauf que cette fois, au lieu de Maureen, le deuxième personnage est María, la mère de Deirdre.

María's disapproval changed to dislike when I went to her house in my professional capacity to wall paper a room.

She came down and asked me what I would like for my dinner, it being Friday. She was ever-generous with food and drink. She was never sure, she said, what religion I was. The old cow, and all belonging to me Catholics since 432 A.D. But I knew fish was scarce and not good that week, so I said I was a Protestant, and she gave me a steak.

Later she discovered that I was not a Protestant, whatever I was, but a Catholic, and she denounced me to the children, and said I had sold Jesus Christ for threequarters of a pound of beef... (AW 70-1)

Même si les personnages féminins ne sont pas les mêmes, le lecteur a un sentiment de familiarité créé par la ressemblance évidente entre les deux passages avec les mêmes éléments : la nourriture et son rapport avec la religion, le mensonge de Behan, la référence à son métier et la réaction de l'autre personnage. En tout cas cela lui donne l'impression de connaître déjà le personnage de Behan. Dans *Richard's Cork Leg*, le public reconnaît dans le personnage de Cronin certaines idées et attitudes de Behan. Cela ne semble pas être une simple coïncidence si dans la pièce Cronin essaie de séduire Deirdre, alors que dans le roman c'est le narrateur Behan. De toute évidence les mêmes faits (inspirés de sa vie), les mêmes personnages (eux aussi créés à partir de amis, voisins ou proches de l'auteur), les mêmes noms reviennent.

En somme, les situations ne sont jamais complètement nouvelles, et le lecteur peut aussi, comme l'écrivain, se souvenir et apprécier encore plus ce partage. La reconnaissance de la référence par le public est certainement typique du théâtre, qui depuis toujours se base sur la redite, sur la répétition des mêmes histoires et l'effet de familiarisation qui en dérive. Certainement la répétition au théâtre, comme en littérature, est sujette à l'ajustement et à la modification, ce qui est aussi en fin de compte le procédé de tout acte de mémoire. Le théâtre semble être, parmi tous les genres, celui dans lequel la mémoire s'exerce le plus comme le

rappelle Marvin Carlson dans *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*<sup>66</sup>. Carlson affirme : « The retelling of stories already told, the reenactment of events already enacted, the reexperience of emotions already experienced, these are and have always been central concerns of the theatre in all times and places » (Carlson 3). Carlson explique aussi que le recours par l'auteur aux mêmes personnages est une pratique ancienne qui était déjà une caractéristique de la *Commedia dell'Arte* (Carlson 45). Le public peut reconnaître les histoires et les personnages, ce qui enrichit sa compréhension de l'œuvre car cela donne une vision plus ample et globale des histoires et des personnages. Nous reprenons encore une fois les mots de Carlson sur le théâtre lorsqu'il note : « Offering an already familiar character to such a public, just as offering an already familiar narrative, allows a dramatist to cut down on lengthy orientation. In the case of a recycled character [...] a motive much more important than the dramatic economy is the prospect of attracting audiences to see further adventures of a character or characters that they have enjoyed seeing » (Carlson 49). Dans ce sens, c'est l'œuvre de Behan dans son entier, et non seulement ses pièces de théâtre, qui joue sur la mémoire du public en lui permettant de reconstituer l'unité à partir de différents textes qui constituent les fragments de l'unité.

L'idée d'un recyclage de l'histoire et des personnages dans l'œuvre d'un auteur implique l'idée que le lecteur, ou le public en général, soit aussi un public habitué et régulier. La transmission de l'œuvre ne fonctionne pas si le public ne reconnaît pas la référence et la transformation. La mémoire de la littérature est partagée, ainsi le lecteur moins expérimenté est guidé dans le repérage de l'intertexte. Malgré la complexité de la définition d'intertextualité et les diverses lectures que les critiques en ont fait, une notion en particulier revient souvent. Ils s'agit du concept selon lequel de toute manière les éléments de l'intertexte ne sont pas juste répétés, mais qu'il y a une transformation du texte du précurseur. Evidemment, il y a plusieurs façons de faire référence à un autre texte : la citation pure, l'allusion, l'écho, la parodie, la reconstitution de la structure, etc. La référence est parfois cachée, ou simplement involontaire, d'autre fois elle est claire et explicite. Dans l'œuvre de Behan nous retrouvons tout cela, mais il est vrai qu'il y a une majorité de références explicites. Souvent les précurseurs sont cités, ce qui met le lecteur dans l'attente d'une référence. L'utilisation de la référence rappelle aussi que l'auteur n'est pas seulement l'écrivain mais aussi le lecteur de l'œuvre du précurseur. Dans *Borstal Boy* la lecture devient pour Behan une activité régulière. Lors de la période de détention à Walton, Behan commence à apprécier les moments de lecture qui restent tout de même rares car il est obligé d'économiser ses pages. Mais les livres prennent de plus en plus de place

---

<sup>66</sup> Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (The University of Michigan Press, 2003).

pendant le séjour à Hollesley Bay. Le jeune prisonnier préfère la lecture à d'autres activités de récréation avec les autres détenus.

After tea Chewlips and Joe went off to see if they could get a game of billiards, [...] and I went up to the library. There were Shaw and O'Casey there. *John Bull's Other Island* and *Juno and the Paycock* and *The Plough and the Stars*. These were like a visit from home. I knew Juno, and I knew Fluther Good in the Plough. The preface in *John Bull's Other Island* I knew almost by heart, and I found another book by an Irishman. It was called *The Silver Fleece*, by an ex-Irish Rugby International called Robert Collis. (BB 251)

Les références non cachées et certainement volontaires qui apparaissent dans ce passage nous indiquent une envie de partager et peut-être un désir d'instruire, ce qui nous renvoie à la figure du barde qui détient le savoir et le transforme pour le partager avec son auditoire. Mais cela nous fait surtout comprendre comment l'écrivain se met à la place de lecteur. Il se montre comme le lecteur du précurseur auquel il est en partie redevable et surtout il montre qu'il s'est approprié le texte du précurseur car il interprète le texte et il le lit par rapport à sa situation comme c'est le cas dans le chapitre de *Confessions of an Irish Rebel* qui s'ouvre avec une citation qui est commentée par l'écrivain :

This jewl that houses our hopes and our fears  
Was knocked up from the swamp in the last hundred years;  
But the last shall be first and the first shall be last:  
May the Lord in his mercy be kind to Belfast.  
This poem is called, 'Ballad to a Traditional Refrain,' and was written by the Belfast poet, Maurice Craig, who has now left his native city. I include it here for the simple reason that Cafferty and I had to leave our native city and make for the border before the sun had the heart to get up that Monday morning. (CIR 39)

L'écrivain devient lecteur, et plus précisément un lecteur modèle, qui non seulement s'approprie le texte mais en donne aussi sa vision. Dans le poème dédié à Joyce, le rôle du poète est aussi de commenter l'œuvre du précurseur. Le poète se met ainsi dans la peau du lecteur, expliquant l'œuvre de Joyce à d'autres lecteurs moins expérimentés.

Ce rôle devient même plus évident dans *Brendan Behan's Island*. Ici le pays est présenté à travers les yeux de l'auteur. Cependant, comme nous avons déjà expliqué, la géographie du pays est pratiquement absente, l'accent est mis sur les gens et leur tradition qui est souvent liée à la littérature ou à l'art en général. Ce sont souvent les textes des précurseurs qui racontent l'Irlande et la vie des gens dans le pays, mais ces textes sont choisis par l'éphèbe et utilisés selon les

nécessités de son propre texte. L'union entre la tradition, autrement dit le texte du précurseur, et l'innovation, c'est-à-dire la production de l'« éphèbe », donne vie à un texte nouveau où le travail de l'écrivain sur le texte du précurseur relève de l'interprétation et de la transformation. Encore une fois, l'interprétation du précurseur implique que le nouvel écrivain a été lecteur avant d'être auteur. Les citations sont explicites et elles sont souvent commentées pour appuyer la thèse de l'auteur, comme lorsqu'il décrit la bourgeoisie irlandaise :

When Yeats said about Dublin: 'great hatred, little room,' he was referring to the middle and so called upper classes. Joyce describes the same crowd as 'the centre of paralysis'. John Mitchell, a rebel leader of 1848, was being transported to Van Diemen's Land and, passing in the ship the villas on Killiney Hill on the south side of the bay, he described it as 'a city of genteel dastards and bellowing slaves'. (BBI 19)

Il s'agit d'un exemple parmi beaucoup d'autre où la parole de l'écrivain se mélange à celle des précurseurs pour raconter le pays. Le titre souligne la relation profonde entre pays et littérature, mais également le processus d'appropriation par le jeune auteur. Nous avons déjà vu le deuxième point dans ce chapitre et en ce qui concerne le rapport entre pays et littérature il est aussi intéressant de voir comment le jeune auteur utilise les précurseurs pour se mettre dans la situation de hors-groupe. Les références concernent également des auteurs qui se sont éloignés de l'Irlande comme Shaw ou encore Joyce et O'Casey, souvent pour fuir la répression culturelle imposée par le gouvernement<sup>67</sup>. Dans *Confessions of an Irish Rebel*, lorsqu'il raconte son séjour à Paris, Behan affirme : « I didn't wish to return to Ireland, because I happen to regard Ireland in the same way as Sean O'Casey. It is a great country to get a letter from. » (CIR 184) Mais Behan ne s'impose pas un vrai exil. Paris et l'Amérique ne représentent que des parenthèses, et même si parfois il exprime le désir de rester loin de son pays, Dublin et l'Irlande et notamment la classe ouvrière dublinoise lui fournissent de toute évidence la matière première de son art. Il avoue : « it's the working class that binds me to this town; they are the only real people here. » (BBI 19)

---

<sup>67</sup> La société de l'État libre d'Irlande était sans doute basée sur des principes moraux très stricts qui rappelaient plus les codes victoriens que le dévergondage d'une civilisation gaélique que le gouvernement visait à retrouver, notamment avec la restauration de la langue indigène. Tout ce qui pouvait menacer la morale était banni. Ulick O'Connor décrit la place de l'art dans cette société ainsi : « two things had altered the literary scene – the war and the death of Yeats in 1939. Drama had benefited from enforced isolation. With no outside competition, the theatres were crowded. Literature on the other hand was subject to a severe censorship by a board which had succeeded in banning practically every living Irish writer of note, except, inexplicably, James Joyce. [...] Writers like Sean O'Faolain, who edited *The Bell*, were forced to siphon off energy, which they would have better spent at writing, in combating the pietistic and philistine elements who [sic] were gaining power in the community. » (U. O'Connor 87)

Par rapport à la répétition, un autre aspect doit être tout de même considéré. Il paraît effectivement difficile d'oublier d'autres raisons qui pourraient expliquer la répétition dans l'œuvre de Behan. Il y a l'aspect oral des « talk books » et de ses œuvres en général et il y a des événements biographiques à ne pas oublier. La parenthèse new-yorkaise est liée au travail avec Rae Jeffs qui a souvent suivi Behan lors de ses voyages pour mener à terme le projet des « talk books ». Lorsqu'il travaillait sur l'enregistrement de ces récits Behan aurait dit à Arthur Miller : « I am not really a playwright, you know – you would know that – I'm a talker. I've got a room upstairs where I am 'talking' a book to a secretary; the publishers keep hounding me. I've done a good bit of it in the hopes [sic] they will empty another purse over me head. » (Gray 168). New York, et l'Amérique en général, ont également signifié pour Behan la reconnaissance internationale et le succès, mais aussi, selon ses proches<sup>68</sup>, le déclin. Son problème avec l'alcool ne s'est pas arrangé et c'est à New York que Behan aurait abandonné tout effort pour combattre son addiction. C'est à partir de ces deux considérations que nous avons envisagé d'analyser le rapport à l'oralité de ses œuvres, et nous le ferons dans la troisième partie, mais nous pouvons nous demander aussi si la répétitivité qui caractérise son œuvre ne serait pas le résultat de l'emprise de l'alcool et si cette addiction implique forcément une impossibilité de création.

Deux aspects sont donc à considérer. D'un côté, il y a le blocage causé par l'emprise de l'alcool sur l'auteur, idée qui nous semble avoir déjà été exprimée dans l'ode à Joyce, et de l'autre la possibilité de lire dans la narration un exemple de ce que nous pourrions appeler « autobiographie alcoolique ». Nous repensons bien sûr aux mots de Behan qui expriment son besoin de lucidité pour écrire, et nous sommes dans l'obligation de prendre en compte la première hypothèse. Cependant une intéressante étude sur la narration des alcooliques nous fournit un autre élément d'étude. Dans l'ouvrage *Storytelling in Alcoholic Anonymous*<sup>69</sup>, George Jensen analyse la rhétorique de la narration des histoires des Alcooliques Anonymes, une narration qui se présente évidemment sous la forme d'un récit autobiographique et qui relève en grande partie de la littérature orale.

The heroes of autobiography are not as consummated as the heroes of fiction, and the heroes of AA storytelling are even less finished than those of autobiography. [...] In AA storytelling, working within an oral tradition, there is little—sometimes no—time devoted to contextualization. Events that do not relate to one's history of drinking are excluded (the listeners know they are hearing a fragment

<sup>68</sup> A ce propos voir les biographies, plus ou moins officielles, de Rae Jeffs (notamment chapitre IX « America : Triumph and Disaster ») ; de Beatrice Behan (chapitre 19 « Chelsea Days ») ; et de Frank Gray (notamment le chapitre 18 « Chelsea Nights »).

<sup>69</sup> Jensen, George H., *Storytelling in Alcoholic Anonymous. A rhetorical Analysis*, (Southern Illinois University Press, 2000).



and, thus, that the hero is not consummated). Others are not discussed as characters but as people whom the speaker has harmed or people whom the speaker has come to understand more fully. (Jensen 118)

Bien que l'œuvre de Behan ne se résume pas à un récit d'alcoolique anonyme nous avons remarqué des éléments de voisinage entre l'œuvre de l'auteur irlandais et les conclusions de Jensen sur la narration des alcooliques. L'aspect qui concerne les autres personnages et le rapport du narrateur à ces personnages nous rappelle la relation entre le narrateur Behan et les autres personnages, notamment dans *Confessions of an Irish Rebel*. L'excuse devient un des mobiles cruciaux du récit même lorsqu'il s'agit d'une offense à un policier : « [...] this good little fellow was extremely hurt and I had to apologise to him. And be Jaysus, not the first nor last of many apologies I've had to make subsequently. » (CIR 79) A ce propos l'exemple le plus frappant est sans doute celui des allusions à sa femme Beatrice et à leur relation dans les dernières pages du roman. Avant d'en arriver à la déclaration finale « I have been faithful to you » qui conclut ses confessions, Behan raconte aussi la première rencontre avec sa future femme. La toute première fois qu'ils se sont vus, Beatrice ne s'est pas montrée très agréable envers Behan et n'a pas répondu à son salut. La deuxième fois, ils se sont revus à une soirée apparemment bien arrosée.

A while later I was asked [...] to a party in Clontarf Castle, and it was a good hooley too, with plenty of the herd stuff and a bite to eat. And the night was well over age when this girl comes across to me. 'I'm Beatrice,' she said.

'No,' I said. 'I don't want to speak to you and I don't want to see you. You're a bourgeois swine and I don't like people like that,' but to tell the honest truth, I could have bitten off my tongue the moment I said it, for she turned away and someone told me she was in tears. Now I am not that much a savage that I like to see anyone in tears so I went across her.

'Look,' I said, 'I'm sorry if I upset you, but why are you in tears?' (CIR 253)

Dans sa confession Behan exprime souvent du regret vis-à-vis de ses actions ou de son comportement passés, et cet exemple nous montre que certaines de ses mauvaises conduites étaient causées par l'emprise de l'alcool. Mais ce qui nous frappe est le fait que dans *Confessions of an Irish Rebel*, plus que dans les autres œuvres, les récits d'événements liés à l'alcool sont très nombreux. Ces éléments narratifs apparentent, nous semble-t-il, l'œuvre de l'auteur au récit des alcooliques tel qu'il est défini par Jensen. Nous pouvons observer comment l'alcool accompagne tout les événements de sa vie après la sortie de prison, en passant par les périodes des catacombes et de Paris, jusqu'à son retour en Irlande et son affirmation en tant qu'écrivain. « Alas, nowadays I don't seem to be good for doing anything else except swimming in malt

liquor » (CIR 176) affirme Behan et, à plusieurs reprises, il nous fait comprendre à quel point son addiction à l'alcool était grave. A son retour de Paris par exemple le besoin de sortir pour aller boire est pressant : « I went out of the kitchen for the smell of food was making me sick, and I could not eat anything till I'd got a few drinks into me. » (CIR 189) Plus loin on lit encore : « at one time, before I'd got a few glasses of whiskey into me, I'd moan and groan about my past and sinful life, and quite sincerely put myself a couple to give me the strength to get down to Mass. » (CIR 206) Comme Jensen l'indique, les références à l'action de boire et aux actions en relation à l'alcool augmentent lorsque le narrateur s'approche de la fin de son récit. L'auteur exprime aussi son sentiment de différence par rapport à la famille (Jensen 118) et, ajouterons-nous, au groupe. Les événements racontés dans cette partie de sa confession sont souvent liés à son activité d'écrivain, au fait qu'il devait souvent se cacher car il connaissait les sentiments de sa mère. De même, l'auteur met-il en relief sa différence avec ce qu'il appelle « the literary intelligentsia » : « These are quare times. In Grafton street, which is literally the fashionable centre of the city, the literary intelligentsia had discovered that I had been writing pornography for French magazines, in English of course, and now I was to be plagued by an animal of a different character. » (CIR 206) Il semblerait qu'il n'y ait pas de traces de ces textes pornographiques et que ce soit une invention de Behan, cependant ce qui est intéressant est cette différence ressentie par Behan. Dans le récit des alcooliques, l'impression générale est celle d'une fragmentation ou d'une incomplétude, une caractéristique qui, comme nous l'avons vu, appartient à l'autobiographie en général, mais qui serait encore plus importante dans ce cas précis du récit auto-diégétique.

In autobiography, we have an unfinished hero and an unstable—ultimately, an unknowable—world [...]. There is no “excess of seeing,” because the author cannot possess a complete knowledge of self or know everything about others. Thus, the very form of autobiography is unstable as well; it never achieves a completeness of plot. The structure of the stories told in AA comes from the autobiographical moments, a rather unstable genre from its beginnings. [...] The speaker often struggles in a formless meandering, expressing uncertainty about how to begin or proceed. [...] The speakers do not possess a “surplus of seeing” about their own stories; they have not consummated themselves. (Jensen 122-3)

Une autre caractéristique est le passage constant du passé au présent. Cet élément permet de refléter la transformation, ou du moins une prise de conscience qui impose à l'artiste la reconnaissance de son addiction ainsi que le regret. Parmi les éléments caractéristiques cités par Jensen il y a le retour à la vie ordinaire qui est interprété comme une sorte de renaissance (Jensen

126). Cela semble se produire avec le rétablissement d'une situation stable qui se traduit par le retour et le mariage du héros.

Si nous avons établi ces parallèles avec les récits des alcooliques anonymes c'est aussi pour en venir à une dernière caractéristique qui nous ramène au thème principal de ce chapitre : la répétition et notamment la répétition de soi.

An AA speaker assumes the persona of a recovering alcoholic and so interprets his or her life through the values of the community of AA, tells of his or her former self repeatedly, not to kill off the former self and complete the transformation into a new identity, but to come to know the former self and then keep that self alive. The new identity of the recovering alcoholic, thus, depends upon a ritualized and repetitive reidentification with the former self (the practicing alcoholic) and the realization, also borne through constant repetition, that the former self could become the future self. Every telling of one's story involves a number of acts of identity. The speaker reaffirms an identity with his or her former self (I am the person who did these things, the person who takes responsibility for these things) even as he or she creates (with each retelling) an increasing sense of distance from that self. One may, during the moments of confession, bring yet another aspect of one's ego, one's sense of shame or remorse about past events, before God and an audience so that it has less power over him or her. (Jensen 115)

La répétition de la parole de l'autre est aussi un trait de la narration des alcooliques notamment lorsqu'elle représente des idées officielles ou en tout cas répandues (Jensen 86). Il ne s'agit pas d'une répétition stérile, mais à travers l'ironie ou l'humour l'auteur affirme au contraire son éloignement par rapport à ces idées.

Il semble que la narration chez les alcooliques anonymes prépare l'individu à une prise de distance qui permet la transformation. Nous pouvons voir alors que même lorsqu'on doute de la lucidité de l'auteur alcoolique, comme par exemple dans les derniers textes de Behan, des éléments nous indiquent que la répétition ne signifie pas, ou pas toujours, l'absence d'inspiration, mais elle est le signe du recouvrement de soi et d'une affirmation de soi qui est paradoxalement nécessaire à l'évolution et à la prise de distance.

## **Conclusions de partie.**

Le mélange des genres dans l'œuvre de Behan en rend la classification difficile et se justifie, nous semble-t-il, par un travail de recherche de la part de l'auteur. Ce travail reflète aussi le changement de la société dans laquelle l'écrivain vit et opère. A la base de ce travail il y a sans doute la question de l'identité, ou des identités, c'est-à-dire l'identité du groupe et l'identité individuelle. Ce qui nous paraît émerger de cette analyse est, premièrement, l'idée que la définition de l'identité de l'individu nécessite l'isolement de l'écrivain mais aussi son rapport à l'autre. Nous avons en effet vu l'importance du groupe, ou des groupes, dans la littérature Behanienne. La conséquence logique de cette première déduction est que la mémoire de la littérature occupe une place privilégiée dans l'œuvre de l'auteur irlandais. Le recours au texte du précurseur montre que la création ne peut se faire sans le recours au travail de l'autre, mais le texte est métabolisé par l'éphèbe et transformé par rapport à son expérience, notamment à travers la répétition. La mémoire de la littérature implique également la mémoire de son propre travail. La répétition de soi ne doit pas être lue comme le signe d'une impasse de l'auteur en manque d'inspiration, comme nous avons pu l'imaginer pour les derniers textes de Behan. Ce dernier aspect nous semble au contraire être une caractéristique de l'écriture auto-diégétique qui se traduit par une quête d'identité qui vise souvent à une transformation. Le sentiment de différence que l'auteur ressent le pousse à l'évolution. Dans notre cas, Behan est partagé entre les différents groupes sans pour autant y trouver une place. La transformation devient nécessaire pour effacer la différence et s'inscrire dans un groupe, et elle implique l'affirmation de deux instances de l'écriture auto-diégétique, celle du passé et celle du présent, pour arriver à mettre une distance entre les deux à travers la création de sa propre histoire.

### 3. Langages de la mémoire. Raconter le souvenir entre écriture et oralité.

« Est-ce ma main [...] ou est-ce ma bouche, qui brassant des mots va mener à bien un si grand œuvre ? », se demande St. Augustin (Saint Augustin Livre XI – 11 (13)). Cette question se pose à nous lorsque nous étudions l'œuvre de Behan. A quelle technique a-t-il recours pour raconter la mémoire ? Quel est le langage de la mémoire ? Nous avons souligné le caractère hétéroclite de l'œuvre de l'auteur irlandais. Il s'agit d'une œuvre qui emprunte des stratégies à des genres différents et qui semble ainsi les confondre. Nous avons souligné la « dramatisation » des nouvelles et des *sketches*, ainsi que les références dans *Borstal Boy* et dans les « talk books » à des personnages-types différents, à la fois à travers la parodie et à travers la reproduction d'un certain schéma. Dans ce sens, la présence des poèmes et des chansons dans les textes en prose en général suggère une forte tendance à la performance. En effet nous y trouvons beaucoup de dialogues, une écriture qui cherche à reproduire les différents argots et les dialectes à travers les signes graphiques, ainsi que d'autres pratiques caractéristiques de la performance orale. Il a été dit de Behan qu'il était un dramaturge doué, un écrivain sensible, un *showman* remarquable, un poète, ou seulement un personnage médiatique. Le langage littéraire de Behan, de cet homme qui semble toujours hésiter entre des rôles différents<sup>1</sup>, semble souffrir, ou plutôt se nourrir, de cette « indécidabilité » de l'auteur qui échappe à toute classification.

Dans le premier chapitre de cette dernière partie nous nous consacrerons aux aspects oral et écrit des textes de Behan, en partant des nouvelles et des articles de l'*Irish Press*, en passant ensuite par *Borstal Boy* pour terminer avec les « talk books ». Dans les nouvelles et les *sketches*, Behan semble jouer le rôle de *seanchái*. *Borstal Boy* est la seule œuvre à avoir demandé un long travail et plusieurs versions. Puis Behan revient à la voix avec les « talk books ». En réalité, mis à part les trois dernières œuvres qui constituent un cas assez exceptionnel puisque l'auteur était dans l'incapacité physique de pouvoir travailler seul, le retour à l'oralité se fait aussi avant les « talk books » avec des émissions à la radio et d'autres enregistrements.

---

<sup>1</sup> Comme nous le verrons plus loin, les déclarations de Behan par rapport à son art sont toujours floues. Il affirme avec fermeté être un écrivain pour le démentir peu après en se définissant comme un beau parleur. Lors des répétitions de ses pièces il montait sur scène en oubliant que sa place n'était pas là : il en était le dramaturge et pas l'acteur. Mais le théâtre de Joan Littlewood était communautaire et nul n'y dominait (Gray 104).

Le deuxième chapitre sera consacré particulièrement aux productions que nous avons relativement délaissées jusqu'à maintenant. Nous nous tournerons plus précisément vers les *radioplays* et les enregistrements des archives de la RTÉ. Quoiqu'elles soient peu nombreuses, ces œuvres constituent un corpus assez important pour en entreprendre une analyse afin de comprendre quel rôle les nouveaux média jouent dans l'œuvre de Behan.

L'utilisation de langages différents nous a poussés à revenir dans le troisième chapitre de cette partie sur un point que nous avons abordé dans la première et la deuxième partie, mais que nous n'avons pas encore développé : celui du rapport à l'image. Pour écrire la mémoire, il semble nécessaire de recourir à l'image. Mais quel rapport entre le texte et l'image ? Nous considérerons, d'une part, la collaboration entre Paul Hogarth et Behan et, de l'autre, l'importance du visuel dans le recouvrement et la transmission du souvenir.

### 3.1 Écrit et oral : quelle technique pour la mémoire ?

Nous avons considéré la mémoire comme le lien qui permet de lire la production hétéroclite de Brendan Behan en tant qu'Œuvre. La question que Saint Augustin se pose lors de son aveu, et que nous nous posons devant l'œuvre de Behan, est donc de savoir si la mémoire a un langage propre et quel est ce langage. Est-il un langage de l'écriture (donc de la main) ? Ou bien est-il celui de l'oralité (donc de la bouche) ? Le fait que la mémoire soit liée à la fois à l'oralité et à l'écriture n'est certainement pas nouveau. Dans les cultures orales, la mémoire est fondamentale, elle doit être entraînée car elle est le seul moyen de transmission de la tradition. Parallèlement l'écriture symbolise aussi, en quelque sorte, la mémoire, ou plus précisément une technique de conservation de l'information qui, avant son invention, était confiée aux capacités mnémoniques de l'être humain, un mode certainement plus éphémère. C'est pourquoi l'écriture et encore plus l'imprimerie ont représenté un tournant dans la façon de véhiculer la littérature jusque là transmise oralement, puis mise noir sur blanc pour en assurer la pérennité.

Ce chapitre propose de souligner les éléments dans l'œuvre de Behan qui nous indiquent la présence de la voix et celle de la main. En même temps nous ne pouvons pas oublier que la présence de la voix dans le texte n'est qu'une reproduction, une illusion de l'écriture. Cependant une différence semble exister entre une oralité qui est rendue par l'écriture et une transcription proprement dite d'un récit oral. La différence repose sur le fait que si dans le premier cas, l'écriture est un moyen de représentation, dans le deuxième elle est seulement un support de la voix. Il est ainsi nécessaire de distinguer entre des techniques utilisées pour donner au lecteur une impression d'oralité, et les caractéristiques d'une transcription d'un discours oral. Il est aussi évident que cette observation est possible dans l'œuvre de Behan car nous avons d'un côté des productions qui relèvent, au sens strict, de l'exercice de l'écriture, et de l'autre, trois exemples de transcription de récits oraux. Dans un premier sous-chapitre nous nous consacrerons aux recueils d'histoires courtes, une expression qui indique à la fois les nouvelles et les *sketches*. *Borstal Boy* sera l'objet d'un deuxième sous-chapitre en tant que seul « vrai » exercice d'écriture qui a demandé du temps, des corrections et des révisions. Enfin nous nous tournerons vers les « talk books », ces récits oraux qui sont nés grâce à l'enregistrement et dont l'étude demande de tenir compte aussi de la présence d'une autre instance, qui est celle du transcripteur, ainsi que du travail d'harmonisation et d'assemblage du matériel brut des enregistrements. L'observation de ces différentes techniques nous permettra peut-être de dire si l'une plus que l'autre se révèle être l'outil propre de la mémoire et de ce qui est inséparable de la mémoire : l'oubli.

### **3.1.1 Les premiers travaux : nouvelles et sketches**

Entre 1954 et 1956 Behan a publié avec régularité des articles dans l'*Irish Press*. Entre 1942 et la publication de *Borstal Boy*, et avant le succès de ces pièces de théâtre, Behan s'était dédié à l'écriture des nouvelles. Certaines semblent remonter au premier séjour à Paris. « After the Wake » aurait été écrite en 1950 à Paris et publiée dans la revue *Points*. Ne s'agirait-il pas de l'article pornographique auquel Behan fait souvent référence en parlant de son activité d'écrivain à Paris<sup>2</sup> ? Ces récits courts ont tout de même des caractéristiques différentes et il est important, avant de poursuivre, de préciser la raison pour laquelle nous faisons une distinction entre les nouvelles et les articles qui ont été recueillis dans *After the Wake*, *Hold Your Hour and Have Another*, et *The Dubbalin Man*<sup>3</sup>. Si d'un côté, *Hold Your Hour and Have Another*<sup>4</sup> et *The Dubbalin Man* contiennent principalement des articles de l'*Irish Press*, *After the Wake*<sup>5</sup>, de l'autre, inclut les nouvelles publiées dans les revues *The Bell* (« I Become a Borstal Boy »), *Envoy* (« A Woman of No Standing<sup>6</sup> »), *The Standard*, (« The Confirmation Suit ») ou encore *Points* (« After the Wake »), ainsi que le fragment de *the catacombs*<sup>7</sup>. Ces choix semblent déjà souligner une différence importante entre ces deux types de publications. Il est important de rappeler que la nouvelle n'est pas un genre figé, mais qu'elle est susceptible de variété et de variations. Par exemple, il n'y a pas de vraies règles par rapport à la longueur. A l'origine très courtes, les nouvelles ont fait l'objet d'expériences diverses qui leur ont donné une longueur

---

<sup>2</sup> « Soon I was earning an existence – if it ever can be so called – by writing pornography and by supplementing with one or two of my poems and stories which were published in the American-owned *Points*. » (CIR 184) Jean Philippe Hentz suggère une autre possibilité : « Taking this peculiarity of Behan's style into account, and bearing in mind his quality of "urban raconteur," one has grounds for assuming that "pornography" in this case refers to the parabolical writing of the confrontation of the writer with the reality of a work which, like pornography, implies the production of purely commercial written works, devoid of any artistic pretension, such as journalism for instance. » Jean Philippe Hentz, « Brendan Behan's France. Encounters in St. Germain-de-Pré », *Jofis* (Number 1, Autumn 2008, 38-57.)

<sup>3</sup> Brendan Behan, *The Dubbalin Man* (Dublin : A&A Farmar, 1997). *The Dubbalin Man* a été publié pour la première fois en 1997, édité par Anthony Cronin avec le sous titre *A new Sélection of his Irish Press Columns*.

<sup>4</sup> Ce recueil a été publié pour la première fois en 1963 par la maison d'édition d'Iain Hamilton, Hutchinson, et il a souvent été dit qu'il a été publié seulement pour respecter le contrat avec l'éditeur, comme cela aurait été le cas pour les « talk books ».

<sup>5</sup> *After the Wake* a été édité par Peter Fallon en 1981.

<sup>6</sup> Cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans *Envoy* en 1950 mais est apparue plus tard dans un autre magazine, *Creation*, sous le titre de « That Woman ». Nous avons déjà rappelé plus haut qu'une autre version apparaît dans *The Dubbalin Man* sous le titre de « Christmas Eve in the Graveyard. A short story by Mick the Miller ».

<sup>7</sup> Le fragment du roman *The catacombs* a été publié dans ce recueil pour la première fois. La première nouvelle du recueil est « The Last of Mrs Murphy » qui a été soumise à RTÉ au début des années 1950. « The Execution » n'a pas été publiée avant 1978, quand elle est sortie en une édition limitée par Liffey Press. Cronin l'a retranscrite ici à partir du manuscrit original et en apportant des modifications : « In his handwriting all the b's are capital B's, there are commas around almost every phrase, and almost every sentence is a separate paragraph » (AW 12). Le recueil contient aussi des *sketches* originellement parus dans l'*Irish Press* dans une rubrique intitulée « The Same Again Please ».



variable. La nouvelle a souvent été apparentée au conte puis elle est devenue la forme de prédilection du genre fantastique, policier ou de l'horreur. Nous employons le terme par opposition à ce que nous appelons des *sketches*<sup>8</sup>. Nous soulignons d'abord une différence qui est celle de la longueur. Dans *After the Wake*, sans considérer le fragment de *the catacombs*, nous pouvons trouver des textes plus longs que ceux contenus dans *The Dubbalin Man* et dans *Hold Your Hour and Have Another*<sup>9</sup>. Cet aspect ne pourrait tout de même pas représenter le seul élément de comparaison. Ce serait un argument bien trop vulnérable. Premièrement parce que, comme nous venons de l'affirmer, il n'existe pas de règle par rapport à la longueur du texte de la nouvelle, et deuxièmement parce que, même si nous pouvons observer que de manière générale les articles sont bien plus courts que les nouvelles, cette règle ne s'applique pas à tous les textes.

Le terme anglais *sketch* implique aussi bien une relation au récit très court, souvent publié dans les journaux ou dans les magazines, qu'un rapport au théâtre et par conséquent à la performance. Ce deuxième point nous semble particulièrement intéressant. Performance et théâtralité sont en effet les éléments principaux qui semblent différencier ces textes par leur présence ou leur absence. Lorsqu'on parle d'oralité, l'aspect de la performance est sans aucun doute très important. Le récit oral implique toujours des éléments absents du récit écrit tels que les gestes, les modulations vocales, les expressions faciales, l'engagement du corps en général. Certaines formes telles que la poésie, la chanson et le théâtre impliquent déjà une performance orale. Il s'agit de formes où le texte écrit est présent mais ne se suffit pas. Il a été donc conçu pour se transformer en performance, pour s'accomplir dans le corps<sup>10</sup>.

Les nouvelles semblent avoir un ton plus sérieux, avec moins d'exagérations, moins de jeux de mots et de blagues. Les chansons et les poèmes et parfois même les dialogues sont absents. Les nouvelles exposent des personnages plus complexes dont la psychologie est développée alors que dans les *sketches* les personnages se ressemblent tous. Le lecteur n'est jamais surpris par leurs actions ou leurs réactions et peut parfois anticiper leurs réponses. Les articles apparaissent comme des textes visant à critiquer certains codes de la société avec humour

---

<sup>8</sup> Cf. 2.1.1.

<sup>9</sup> « The Last of Mrs Murphy » compte sept pages, tout comme « I Become a Borstal Boy » et « After the Wake » ; « The Execution » cinq pages, « The Confirmation Suit » dix pages. « A Woman of No Standing » est la plus courte avec quatre pages. Au contraire, les textes recueillis dans les autres publications sont généralement plus courts et peu d'entre eux atteignent les quatre pages de « A Woman of No Standing ». On notera également que dans les deux recueils les textes sont accompagnés des dessins de Beatrice Behan.

<sup>10</sup> Nous devons reconnaître que tout texte écrit implique une performance dans le sens que même lorsque nous lisons un texte écrit qui n'est pas prévu pour une performance, celui-ci est prononcé (dans la majorité des cas seulement dans notre tête) et implique aussi une voix, un rythme, des inflexions. Cependant la performance demande une utilisation de tout le corps et non seulement de la voix.

et ironie. Certes, parfois les moqueries envers tout ce qui est sacré en Irlande, la société, l'éthique, la politique, ne manquent pas dans les nouvelles, mais dans ces textes le lecteur est surtout confronté à la souffrance. Dans « After the Wake », nouvelle éponyme du recueil, à côté du thème de la mort qui reste présent tout le long de l'histoire, l'auteur traite surtout la question de l'homosexualité. Le lecteur apprend dès le début le décès de la jeune femme : « when he sent to tell me she was dead ». Puis l'histoire est construite comme une suite de *flashbacks* qui décrivent le rapport très ambigu du narrateur avec le mari pour revenir à la scène finale qui se passe dans la chambre à la fin à la veillée funèbre et qui donne tout son sens au titre. Le rapport plus qu'amical entre les deux hommes est suggéré, voire explicité, tout au long de l'histoire. Après avoir annoncé la mort de la femme, le narrateur reconnaît que si les morts pouvaient lire dans l'esprit des vivants, son amie serait sans doute énervée, dégoûtée, peut-être surprise. Mais il ajoute aussi qu'elle devait certainement le savoir : « For one time she had told me, quoting unconsciously from a book I'd lent him, 'A woman can always tell them – you kind of smell it on a man – like knowing when a cat is in a room'. » (AW 46) En réalité, l'affirmation est ironique car le lecteur se rend vite compte que la femme n'a pas compris les intentions du narrateur qui fait croire qu'il a de l'intérêt pour elle afin de brouiller les pistes. Cette première allusion à une relation homosexuelle entre le narrateur et le mari de la jeune femme renvoie à ce que nous avons dit à propos de la mémoire de la littérature. Ici Behan semble confirmer que la littérature est toujours présente, volontairement ou involontairement, consciemment ou inconsciemment, non seulement dans ses textes mais aussi dans les phrases de ses personnages. La citation de la femme est inconsciente, mais au contraire pour Behan la référence est volontaire. Behan pourrait ici faire référence à la pièce d'Oscar Wilde (auteur qu'il cite ailleurs dans le texte), *A Woman of no Importance*. Deux aspects nous le font supposer. Un premier élément est la similitude entre la relation ambiguë que les deux hommes de la pièce de Wilde (le père Lord Illingworth et Gerard, dont il apprendra qu'il est son fils) entretiennent et le rapport, également très flou, entre les deux hommes de la nouvelle de Behan. Le deuxième élément est la ressemblance entre la conversation sur les femmes dans la pièce de Wilde et l'opinion que le narrateur exprime dans la nouvelle de Behan.

GER: But women are awfully clever, aren't they?

LORD ILL: One should always tell them so. But, to the philosopher, my dear Gerald, women represent the triumph of matter over mind - just as men represent the triumph of mind over morals.

GER: How then can women have so much power as you say they have?

LORD ILL: The history of women is the history of the worst form of tyranny the world has ever known. The tyranny of the weak over the strong. It is the only tyranny that lasts.

GER: But haven't women got a refining influence?

LORD ILL: Nothing refines but the intellect.<sup>11</sup>

Bien que la phrase prononcée par la femme ne soit pas présente dans le texte de Wilde, ce qui est mis en évidence est le fait que Lord Illingworth, homme cultivé et très charmant, semble louer l'intelligence des femmes tout en se montrant absolument impitoyable avec elles. Gérard est sous le charme de Lord Illingworth qui semble apprécier l'intérêt du jeune. Behan s'apparente à Lord Illingworth dans sa manière de considérer les femmes et lorsqu'il explique que son ami, intelligent et cultivé, est attiré par le narrateur, qui est un homme de lettres, bien que les raisons de l'attraction ne se limitent pas à cela : « he, as I said, had pretensions to culture and was genuinely intelligent but that was not the height of his attraction for me. » (AW 46)

La relation entre les deux hommes n'est jamais clairement affirmée bien qu'elle soit évidente pour lecteur. Le moment sur la plage est aussi très explicite et d'une certaine manière, il évoque aussi la scène de *Borstal Boy* où Behan se retrouve nu avec les autres prisonniers : « We stripped and watching him, I thought of Marlowe's lines which I can't remember properly : 'Youth with gold wet head, through water gleaming, gliding, and crowns of pearlets on his naked arms'. » (AW 47) Encore une fois, Behan a recours au texte d'un précurseur. Cette fois il s'agit d'*Edward II* de Marlowe qui met en scène deux personnages homosexuels, le Roi Edward et Gaveston. Les vers auxquels Behan fait référence dans sa nouvelle sont tirés du monologue initial de Gaveston qui rentre sur la scène en lisant une lettre.

Sometime a lovely boy in Dian's shape,  
With hair that gilds the water as it glides  
Crownets of pearl about his naked arms,  
And in his sportful hands an olive-tree,  
To hide those parts which men delight to see [...]<sup>12</sup>.

Les deux amis se retrouvent assis sur la même serviette. Ils discutent de leur enfance et de leur vie dans de petits appartements des vieux immeubles dublinois. Pour rendre la scène plus sensuelle l'auteur insiste sur le contact des deux corps. D'ailleurs, ce détail est isolé du reste de la phrase : « we sat on his towel – our bare thighs touching – smoking and talking » (AW 47).

---

<sup>11</sup> Oscar Wilde, « A Woman Of No Importance », *The Complete Works of Oscar Wilde* (London and Glasgow : Collins 1977, 460).

<sup>12</sup> C. Marlowe, *Edward II* (Version Online Project Gutenberg, Release Date : January 7, 2007 [EBook #20288]).

Le moment semble être propice à une déclaration, mais l'ami semble ne pas comprendre les allusions du narrateur :

He said he'd hated most of all sleeping with his brothers – so had I, I'd felt their touch incestuous – but most of all he hated sleeping with a man older than himself. [...]

'I don't mind sleeping with a little child,' he said, '[...] and I don't mind a young fellow of my own age'.

'The like of myself,' and I laughed as if it meant nothing. It didn't apparently, to him.

'No, I wouldn't mind you, and it'd be company for me, if she went into hospital or anything,' he said.

(AW 47)

Le moment d'intimité est en effet interrompu par la « présence » de la femme qui revient dans les pensées de son mari, comme pour rappeler l'impossibilité d'une relation entre les deux hommes. Le narrateur continue cependant sa « campagne<sup>13</sup> ». C'est encore une fois la parole de l'autre qui devient un message de persuasion. Le narrateur se sert d'histoires plus viriles de soldats en captivité d'un côté et de littérature de l'autre. Le choix se tourne vers Shakespeare, Marlowe, Socrate, des auteurs que Behan ne choisit évidemment pas au hasard mais sûrement parce que leurs textes ont suggéré leur homosexualité ou bisexualité. Behan lui-même, après la publication de cette nouvelle et d'autres textes postérieurs, a dû faire face aux rumeurs sur son orientation sexuelle. Sa famille a souvent essayé de démentir ce que ses textes laissent penser. Il y a donc une référence autobiographique mais encore une fois le doute persiste, d'autant plus que Behan parle de mensonge, de vérité et de demi-vérité. « On the other front appealing to that hope of culture – Socrates, Shakespeare, Marlowe – lies, truth and half-truth. » (AW 48)

Le narrateur nous raconte ensuite comment sa relation avec le couple se renforce et il insiste sur son affection pour la jeune femme. Il exprime sa douleur suite à sa maladie et à sa mort, ce qui ne l'empêche pas pourtant de cueillir les fruits de sa « campagne » comme il le laisse entendre lorsqu' à la fin de la veillée, après avoir ramené son ami ivre dans sa chambre, il le déshabille et se couche à ses côtés :

I first loosened his collar to relieve the flush on his smooth cheeks, took off his shoes and socks and pants and shirt, from the supply muscled tights, the stomach flat as an altar boy's, and noted the golden smoothness of the blond hair on every part of his firm white flesh.

I went to the front room and set by the fire till he called me.

'You must be nearly gone yourself,' he said, 'you might as well come in and get a bit of rest.'

---

<sup>13</sup> « From that night forward, I opened my campaign in jovial earnest. » (AW 48)

I sat on the bed, undressing myself by the faint flickering of the candles from the front room. (AW 52)

La scène est encore une fois très sensuelle avec l'image du narrateur qui déshabille son ami et l'admire. Le narrateur semble être arrivé à son but. L'image fait écho à la scène de la plage mais cette fois l'invitation semble venir de l'ami. Le moment d'intimité est à nouveau perturbé, du moins pour le lecteur, par l'image de la femme dont la « présence » est suggérée par la lumière des bougies dans la chambre où se trouvent le cercueil et son corps sans vie. La nouvelle se termine avec cette image du narrateur qui regarde pour la dernière fois le visage de la femme avant de se coucher à côté de son ami. La dernière phrase semble presque inappropriée : « her face looking up from the open coffin on the Americans who, having imported wakes from us, invented morticians themselves. » (AW 52) Cette conclusion souligne le cynisme du narrateur qui, tout au long de l'histoire, se montre en quelque sorte irrespectueux envers la condition de son amie mourante. Son seul but, alors que sa « rivale » est en fin de vie, est de séduire son mari.

Le final d'« After the Wake » semble très similaire aux conclusions des articles de *l'Irish Press* où les phrases finales sont des proverbes ou des formules parfois inventées, parfois issues de la culture populaire. Cependant « After the Wake » est aussi un texte qui ne donne pas cette impression d'improvisation que nous avons parfois en lisant les *sketches*. Même si parmi les nouvelles nous pouvons noter des différences, une des caractéristiques qui les rapproche est cette idée de construction du texte de manière à donner une certaine profondeur au récit et aux personnages qui y figurent. Il est rare en effet que les personnages soient aussi développés dans les articles de *l'Irish Press* dont les histoires n'émeuvent pas le lecteur, car souvent il n'y a pas d'histoire. Dans les nouvelles le « je » du texte a toujours un rôle fondamental, et même s'il est présenté avec des faiblesses, du cynisme ou de la méchanceté, le lecteur reconnaît son humanité. Dans les *sketches*, ce qui semble être le même « je », indiquant le narrateur-personnage, revêt plutôt un rôle d'observateur, agissant peu ou pas, fournissant rarement des répliques. Et dans la plupart des cas celles-ci visent à ridiculiser les autres personnages et lui-même.

Avec « The Confirmation Suit » et « The Last of Mrs. Murphy », Behan se tourne vers son enfance. « The Confirmation Suit » est l'histoire de la préparation du narrateur au jour de la confirmation et de sa relation avec sa voisine qui a confectionné son costume pour la cérémonie. Elle est couturière mais fait d'habitude des vêtements pour les morts. L'accent est mis sur le sentiment du narrateur vis-à-vis du costume qu'il déteste et dont il a honte : « the lapels were little wee things, like what you'd see in picture like Ring magazine of John L. Sullivan, or

Gentleman Jim, and the buttons were the size of saucers, or within the bawl of an ass of it, and I nearly cried when I saw them being put on » (AW 41). Heureusement pour le jeune garçon, Miss McCann n'a pas le temps de coudre le pardessus et la famille va donc en acheter un. Le narrateur le porte tout le long de la cérémonie, malgré la chaleur, pour ne pas montrer le costume : « The lights grew brighter and I got warmer, was carried out fainting. But though I didn't mind them loosening my tie, I clenched firmly my overcoat, and nobody saw the jacket with the big buttons and the little lapels. » (AW 44) C'est seulement lorsque la voisine meurt et qu'il se rend à l'enterrement que, poussé par le regret, le jeune garçon montre enfin son habit. C'est sa manière de célébrer le souvenir de cette femme. La nouvelle est assez singulière si on la compare à d'autres textes du même genre. C'est la seule œuvre où le dialogue est absent. L'écriture semble aussi plus complexe et on peut facilement observer que l'auteur écrit des paragraphes et des phrases longs, notamment au début du récit où il décrit le décor avant d'introduire le personnage de Miss McCann : « And after tea, at the back of the brewery wall, with a butt too to help our wits, what is a pure spirit and don't kill that, Bill has to get a drag out of it yet, what do I mean by apostate, and hell and heaven and despair, and presumption and hope. » (AW 36) Le soin dans la construction des souvenirs se traduit aussi par ces phrases plus sophistiquées, qui sont au contraire absentes dans les *sketches*. Un effet de lenteur est créé par la subordination et la ponctuation coulante. Cela semble aussi suggérer une immobilité et ainsi refléter l'angoisse du narrateur qui vit dans l'attente du jour où il devra porter le costume : « I had to simmer down, and live in fear of the day I'd put on that jacket. » (AW 42) La phrase qui suit cette affirmation est en effet très longue aussi, renforçant cette idée de lenteur et d'attente :

The day passed, and I was fitted and refitted, and every old one in the house came up to look at the suit, and took a pinch of snuff, and a sup out of the jug, and wished me long life and the health to wear and tear it, and they spent that much time viewing it round, back, belly and sides, that Miss McCann hadn't time to make the overcoat, and like an answer to a prayer, I was brought down to Talbot Street, and dressed out in a dinging overcoat, belted, like a grown-up man's. (AW 42)

La virgule est le seul signe de ponctuation. Elle permet de reproduire l'image d'un temps qui coule lentement et cette dernière est renforcée par les nombreux détails et les incises qui ralentissent la lecture. L'absence de dialogues donne également une vision très compacte au texte, la page blanche est complètement remplie comme un seul bloc. Cette construction nous semble suggérer un rythme calme qui indique le recueillement de l'auteur qui se souvient de Miss MacCann. Bien que certains passages soient presque comiques, Behan donne beaucoup de profondeur à son personnage.

La coexistence d'éléments comiques et dramatiques est aussi caractéristique de « The Execution » où le narrateur/personnage a une semblable épaisseur. Contrairement à « The Confirmation Suit », dans « The Execution » ce sont les phrases courtes qui caractérisent le texte qui apparaît par conséquent beaucoup plus fragmenté. Chaque phrase est un nouveau paragraphe et des blancs sont laissés dans le texte. Entre la partie qui décrit le déplacement jusqu'au lieu de l'exécution et celle qui concerne le moment même de l'exécution, ce procédé se dessine de plus en plus clairement. Les descriptions, déjà rares, disparaissent et il ne reste que le froid et la solitude comme décor sur le lieu de l'exécution : « Ellis would see the loneliness of it, there wasn't a house in sight of it. [...] It was a frosty night » (AW 33). Au fur et à mesure qu'on s'approche de l'action finale, les mots se font de plus en plus rares. Le narrateur semble chercher la bonne formule pour décrire l'événement mais à la fin il se contente de l'expression la plus simple et aussi la plus brute : « 'Let him have it,' 'plugging him,' knocking him off'. It's no wonder people are shy of describing the deed properly. We were going to kill him. » (AW 33) Ici l'auteur semble résumer le principe d'écriture du texte qui est construit avec des phrases lapidaires et sèches. En aucun cas il n'essaie de trouver des euphémismes pour décrire les actions, mais il cherche la simplicité : « 'Come on, get out.' A death sentence – that's what it was – and I saw that he realised it. » (AW 34) Les actions sont décrites comme si c'étaient des instructions.

Kit Whelan patted his shoulder.

I wondered what to say to comfort him.

I could hardly tell him it was quite painless, we'd be sure to get the heart. After all he wasn't having a tooth out.

He knelt down and began to pray.

We knelt down with him. I tried to pray for his soul. I couldn't. It seemed awful to think of souls just then. (AW 34)

La violence de la scène est mieux rendue par l'absence de descriptions et d'adjectifs. L'humour qui caractérise l'écriture de Behan, même dans les passages les plus durs, ne semble pas fonctionner ici. Dès que l'exécution approche, l'auteur utilise surtout des verbes d'action et la narration est dépouillée de tout élément décoratif. Bien que les phrases soient brèves, les références à l'exécution sont très précises, ce qui choque encore plus le lecteur. A travers les répétitions, l'auteur crée une sorte d'angoisse :

We arose and he bent his head close to his body, as if to avoid a blow.

I raised my revolver close to his head, not too close.

If I put it against his head maybe the muzzle would get blood on it, blood and hair, hair with  
Brillantine on it. (AW 35)

Très loquace en public, Behan semble ici perdre ses mots car il semble difficile d'écrire la souffrance. Nous noterons que presque toutes les nouvelles contenues dans *After the Wake* semblent avoir un rapport avec le péché, le regret, la mort. Il semble donc que l'écriture soit indispensable dans ces cas si nous suivons l'idée qu'elle apporte une distance entre l'auteur et le texte. Car contrairement à la tradition orale, elle permettrait l'oubli. L'écriture devient ainsi une sorte de *pharmakon*. Mais si elle est généralement considérée comme un remède à l'oubli puisqu'elle permet de conserver des choses, l'écriture représente ici plutôt un remède à la mémoire parce qu'elle produit l'oubli.

La répétition du récit oral n'est pas présente dans les nouvelles qui sont clairement plus proches de l'écriture que de la tradition orale qui caractérise les articles de l'*Irish Press*. La performance orale qui implique la répétition afin d'aider la mémorisation et le repérage de l'auditeur, ainsi que le recyclage qui caractérise les *sketches* et aussi les « talk books » sont deux phénomènes étrangers à ces œuvres. Dans les nouvelles le lecteur ne retrouve pas les formules chères à Behan, les proverbes ou les dictons dublinois qui caractérisent au contraire les *sketches*. Ces derniers apparaissent comme suspendus dans le vide, comme s'ils étaient là par hasard, comme s'ils avaient commencés ailleurs et étaient hors du temps. Ils défilent devant le lecteur comme des scènes et, en quelque sorte, ils n'ont ni début ni fin. Dans « My Father Died in War », publié dans l'*Irish Press* le 24 mars 1956, l'auteur semble vouloir nous dire que l'histoire a déjà commencé ailleurs : « I'm now going to give my eyewitness account of my father's death in action at the Dardanelles. As I was saying before, I was a great attender at the celebrations of British Army pensioners... » (DM 129) L'expression « as I was saying before » nous laisse perplexes car elle est mentionnée au tout début de l'histoire. Le lecteur fidèle pourrait tout de même se souvenir que dans « Up and Down Spion Kop », publié le 10 mars 1956, le narrateur raconte : « On Wednesday and I a child, there were great gatherings of British Army pensioners and pensionesses up on the corner of the North Circular, In Jimmy-the-Sports'. » (DM 123)

Souvent nous avons l'impression de commencer la lecture en pleine conversation, comme quand on arrive dans un bar ou un quelconque lieu public et qu'on surprend des discussions d'autres personnes. Le titre de l'un des *sketches* rappelle le côté « volé » de ces conversations anecdotiques. Dans « Overheard in a Bookshop », paru en octobre 1956, le narrateur raconte la conversation qu'il entend chez le libraire entre Ida et Ignayzeous. Rien ne se passe pour le



narrateur qui semble relégué au rôle d'observateur et rapporteur. Les autres personnages ne s'aperçoivent pas de sa présence tant ils sont pris dans leur discussion. Ce n'est qu'à la fin qu'Ida se tourne vers le lui et lui rappelle qu'il est interdit de lire les livres dans le magasin. Les personnages sont encore une fois des caricatures. Ida semble totalement ignorante. Lorsqu'on lui demande le *Nouveau Testament* (« a New Testament »), elle ne comprend pas de quoi il s'agit : « 'Desperate sorry, I am, Sir,' said Ida Lufftoo, 'but I'm afraid it's not out yet. We have the old one of course, but I suppose you have read that.' » (DM 101) Le client s'en va assez perplexe. La même chose se reproduit plus tard. Une dame rentre chez la libraire pour acheter une édition bien précise d'*Anna Karenina*. Ida croît que la femme se moque d'elle et lui répond en gaélique. La cliente part aussi déconcertée.

A tall lady of foreign, almost diplomatic appearance approached, and with an apologetic smile asked Ida if the Everyman edition of Anna Karenina was in stock.  
Ida smiled back interrogatively. 'Urm? Annakarra urm?'  
'Tolstoy's Anna Karenina,' said the lady.  
Ida nodded mysteriously and smiled her inscrutable smile. 'An bhfuil cead agam dul amach?' she asked.  
The lady looked at her and at Ignayzeous, and said, 'Quite – er – thank you.' (DM 102)

Toute l'importance semble être donnée au divertissement et au dialogue. La narration recourt toujours au même schéma : l'entrée du client dans le magasin, sa demande, l'incompréhension qui met en évidence l'incompétence d'Ida et qui est l'élément humoristique, et enfin le départ du client. Les répliques d'Ida sont toujours des malentendus. Encore une fois tout est prévisible, le lecteur comprend le fonctionnement du personnage et il n'y a aucune surprise. Behan reste fidèle au principe de la transcription phonétique qui caractérise tous les *sketches*. Les répliques sont aussi riches en ponctuation et l'auteur marque souvent les pauses avec un tiret, comme dans la dernière réplique de la dame étrangère. Malgré son caractère oral, ce *sketch* semble tout de même aussi avoir un rapport à l'écriture. Au final il n'y a pas vraiment d'histoire à raconter et tout l'intérêt semble demeurer dans les mots et dans la façon dont la narration est construite. Le texte est organisé comme un récit enchâssé : le narrateur raconte au lecteur qu'il a entendu un jour chez un libraire une dame raconter une histoire à un ami. A la fin Ida s'aperçoit de la présence du narrateur qui tient des livres dans la main :

Then her eye took me in. 'Just a minute, Ignayzeous.' To me : 'Did you want to buy something?'  
'Well I was just having a look around,' said I. 'I was just –'  
She gently but firmly removed the volume from my lifeless fingers and smiled but shook her head.  
'Sorry but not free reads.' (DM 103)

Le narrateur, comme la dame, reste aussi sans paroles lorsqu'Ida l'interpelle. Ida a le dessus sur ces personnages plus cultivés. Le geste d'Ida lorsqu'elle retire les livres des « doigts sans vie » du narrateur nous laisse aussi penser que l'écrivain n'a plus rien à écrire ni à dire. Behan se moque incessamment de son autorité d'auteur. Il semble lui être impossible de mettre en œuvre sa créativité sans la collaboration de l'autre, comme nous le fait remarquer John Brannigan : « Behan's responses to the work of other writers and texts, through imitation and parody, for example, are thus acknowledging the dialogic element in literary creativity, and resisting the concept of monologic literary authority. » (Brannigan 42) Ce qui émerge souvent dans les articles de Behan est en effet le caractère social de la création. Le narrateur devient souvent le lecteur (ou l'auditeur), alors que le lecteur reconnaît en lui le double de l'auteur, ce personnage dans lequel l'auteur s'est métamorphosé. Dans ses textes, Behan fait souvent référence à son travail et les personnages, fictifs, deviennent aussi ses lecteurs. Dans un autre *sketch* Crippen fait expressément référence à la série articles de Behan sur la France<sup>14</sup> : « I'm fed up with the Continong » dit-il et il ajoute : « Why can't you write about something natural ? » (HYHHA 130) Ensuite il lui suggère d'autres sujets et Mrs. Brennan et Maria Concepta font de même. Ici les personnages nous font comprendre qu'ils sont conscients du fait que l'auteur écrit sur eux :

'...like the time we all fell into the water at the Waxies' Dargle?'  
 'Or the time,' said Maria Concepta, 'the slaughter house went on fire.'  
 'Or [...]' said Mrs. Brennan, 'the time the holy chap told us the end of the world was to come to *Dún Laoghaire* and we were all going to meet a watery end at the butt end of the east Pier,'  
 'It's like the time,' said Maria Concepta, 'we seen the film about the king and all the people stood up.'  
 (HYHHA 130)

Finalement le narrateur ne dira rien et il n'y aura aucune histoire car les personnages se laissent envahir par leurs souvenirs. Behan reproduit, à travers ses dialogues, des conversations ordinaires, qui reflètent la manière que les personnes ont de passer d'une chose à l'autre dans leurs conversations. Ainsi, dans l'article, une chose entraîne une autre et Maria Concepta finit par raconter comment elle a rencontré son mari au zoo.

Dans les articles rien ne se passe vraiment. Ce qui importe n'est pas ce qui est dit, mais comment et par qui cela est dit. C'est pourquoi nous avons cette impression d'images qui

---

<sup>14</sup> En août 1954 Behan publia des *sketches* ayant comme sujet la France et son voyage sur le continent : « From Dublin to Les Champs Elysées », « The Road to Lyons », « The Poet Yeats Disliked Parsnips » et « Terror in the Alps of France ». En mars 1955 « I'm Back from the Continong » est aussi publié. La date de « We Fell into the Waxies' Dargle » n'est pas précisée, mais étant donné la réplique de Crippen, « I'm Fed Up With the Continong », et la manière qu'à Behan de reprendre de mots et des expressions que le lecteur connaît déjà, il est probable que Behan l'ait écrit après mars 1955.

défilent sans aucun ordre apparent lorsque nous lisons les *sketches*. Il n'y a pas de vraie histoire : ce qui est raconté, c'est l'histoire de l'autorité, ou du manque d'autorité, qui se dessine à travers les différents textes.

Behan reproduit dans les textes la conversation orale et il semble envisager ces textes comme des œuvres à lire à voix haute. Et puisque nous parlons de performance et de textes écrits qui exigent une performance, il est intéressant de voir que les répliques de la « voix » dans « Dialogue on literature<sup>15</sup> » sont présentées comme s'il s'agissait d'un texte théâtral :

A VOICE (hoarse, relentless): 'Where were you in 'sixteen?'

I wasn't born till twenty-three.'

A.V.: 'Excuses...always excuses.' (HYHHA 43)

Les répliques de la voix sont transcrites comme dans un texte dramatique, avec une didascalie entre parenthèses. La parenthèse est présente deux autres fois dans le texte. Elle est utilisée après la dernière réplique de la voix : « ('You borrowed that from *Living with Lynch*.' 'I stole it, sir. An artist never borrows.') » (HYHHA 43) Une autre fois il s'agit d'une incise pour ajouter un commentaire ou une explication : « I ventured to the side door to have a look in the mirror and a better view of the source of that awful sound (the mirthless sound, I mean). » (HYHHA 43) Il en est de même pour la dernière : « as the man said; he could not deny it. (At fifty, George Moore learned the comfort of semi-colons; us National Schoolboys picks [sic] it up a bit earlier). » (HYHHA 43) Ces parenthèses, qui disparaissent dans le reste du texte, semblent constituer des adresses au lecteur dans lesquelles Behan précise quelque chose ou l'explique. Dans certains des articles Behan semble se consacrer plutôt aux exercices de style. « Dialogue on Literature » n'est pas véritablement un dialogue sur la littérature, d'autant moins que Rasher Cambel, le personnage qui se cache derrière la voix du début, appelle le narrateur « hack » et l'accuse d'être un menteur en l'appelant « My Friend the liar » (HYHHA 43). Le narrateur se laisse ridiculiser par Cambel et par les autres personnages : « Sure that boy can't read, never mind write » (HYHHA 44) dit Maria Concepta. Crippen affirme : « Poor Brending Behing, he doesn't know what he writes » et « only went to school half the time, when they were teaching the writing – can't read. » (HYHHA 46) Plutôt qu'un dialogue, il s'agit d'attaques de Cambel envers le narrateur et d'incompréhension. Presque toutes les phrases sont coupées, les personnages

---

<sup>15</sup> Ce *sketch* a été publié pour la première fois dans *l'Irish Press* en janvier 1956. Il fait aussi partie du recueil *The Dubbalin Man* où il apparaît sous le titre de « Dialogue on Literature and the Hack », alors que dans *Hold Your Hour and Have Another* il s'intitule « Dialogue on Literature ».

semblent encore une fois dans l'impossibilité de s'exprimer, ils répètent souvent les mêmes choses et ils ne se comprennent pas.

'He attacked in print,' said the Rasher, impressively, 'a friend of mine, who is not in the common run of –ah-ah –'

'Ha-ha is not proper abuse, sir,' said Maria Concepta.

'Ha-hackery,' said the Rasher. 'That man is a hack.'

I shivered my nostrils and whinnied.

'Well, now,' said Crippen, 'He has a look of the quinine speeches,' and added with elegance, 'when you see under the gate.' (HYHHA 44)

Crippen semble souligner les problèmes de langue lorsqu'il parle du médicament qui était utilisé contre le paludisme, la quinine, et à ses effets secondaires parmi lesquels nous trouvons les troubles de l'élocution et la confusion mentale. Ici Behan fait peut-être référence à son bégaiement. Cependant, le narrateur arrête de parler très tôt et il est encore une fois dans un rôle d'auditeur qui laisse parler les autres personnages : Maria Concepta, Crippen, Rasher, tous s'expriment sur lui mais il ne réagit pas. Le sujet de la conversation devient donc le narrateur même, cet écrivain qui ne sait ni lire ni écrire. Encore une fois Behan se moque de lui-même et se compare à un cheval : «I shivered my nostrils and whinnied», et se laisse traiter d'écrivillon. A la fin Crippen semble s'entendre avec Rasher et ils se parlent en citant des vers :

But whose happiest sentiment may be found –'

'In the slim sheaf of verse,' murmured Crippen.

The Rasher nodded. 'How did you know, red –'

'Redolent of the faintest fairy feylike feeling', muttered Crippen.

'Genius,' said the Rasher respectfully. 'How did you know?'

'Never mind poor Brending Behing,' said Crippen, 'He doesn't know what he writes.' (HYHHA 46)

L'ami de Rasher que Behan aurait attaqué est sûrement Peter Kanavagh avec lequel Behan a toujours eu un rapport conflictuel. Ce qui frappe est le fait que Crippen est considéré comme un génie parce qu'il peut citer des vers. Ce qui est présenté comme un échange sur la littérature se limite à la récitation des vers et à la négation de l'écrivain.

Behan insiste sur l'absence d'auteur qui est le propre de la tradition orale et sur l'appropriation de la parole de l'autre par ses personnages. La première remarque entre parenthèse nous laisse déjà envisager que tout est recyclé et redit : «un auteur vole, il n'emprunte jamais». Les références à la littérature, à l'actualité politique et sociale et à l'Histoire sont nombreuses dans cet article ainsi que dans tous les autres. Ici Behan parle de

George Moore, d'un programme de RTE *Living with Lynch*, très populaire à l'époque, ou encore de Marguerite Radclyffe-Hall avec sa référence au recueil *The Sleam Sheaf of Verse*. Les *sketches* ressemblent plutôt à des articles de presse (d'ailleurs nous n'avons pas hésité à nous y référer en utilisant ce terme) et ils semblent quelque part avoir un rôle de « portraits souvenir » du moment. Ils sont effectivement profondément ancrés dans leur temps par les références à l'actualité et ils représentent en quelque sorte des archives du langage, de l'Histoire, de la société de l'époque. Behan devient un chroniqueur et il semble en être conscient. Dans « Our Budding Genius Here », Crippen l'appelle « honorary journalist ». Encore une fois il n'intervient pas dans la conversation et dresse une image négative de lui-même. En somme Behan semble renforcer l'image de l'écrivain comme observateur et non comme créateur. Dans les *sketches* c'est l'auteur qui se souvient de l'autre. La mémoire qui apparaît dans ces textes est une mémoire collective, d'où l'abondance des formules, et des rappels à d'autres textes, des procédés qui sont aussi présents dans les « talk books ». Le narrateur n'a souvent rien à dire, les dialogues rebondissent de citation en citation, tout est recyclage et Behan souligne le fait que l'auteur ne peut pas créer seul.

### **3.1.2 L'oralité de Borstal Boy**

Contrairement aux articles, *Borstal Boy* semble avoir demandé un long travail. Nous avons rappelé que dès 1943 Behan avait eu l'idée d'écrire un roman sur la campagne de l'I.R.A. de 1939<sup>16</sup>. Dans une lettre à Sindbad Vail de 1951 Behan parle encore de son roman, qui est loin d'être terminé (Mikhail 43). La nouvelle « I Become a Borstal Boy » a été publiée en 1942, depuis Behan a déclaré avoir passé son temps à essayer de la développer : « Although I had written an article about Borstal which was published in *The Bell* ten years before, I spent most of my time extending it [...]. This was later to appear as *Borstal Boy*, but I re-wrote it several times before the final version was published. » (CIR 234)

---

<sup>16</sup> La première lettre qui fait référence au roman est adressée à Bob Bradshaw, un ancien camarade de l'I.R.A., et est datée 4 décembre 1943 (Mikhail 27-9).

Les informations sur la genèse de l'œuvre nous font dire que parmi les textes de Behan *Borstal Boy* est sûrement celle qui, plus que toutes les autres, célèbre l'écriture. Cependant le caractère oral ne semble pas absent. Au contraire, ce qui frappe dans *Borstal Boy* est l'omniprésence de l'élément oral. Dialogues, chansons, ainsi que d'autres procédés empruntés au style oral caractérisent la technique narrative de Behan dans cette œuvre. Dans l'ensemble le texte est très hétérogène avec des parties narratives très longues, des parties qui paraissent plus fragmentées avec des textes de chansons ou des paragraphes très courts, ou encore de longues parties dialoguées. L'évolution du style va de pair avec l'évolution de l'histoire. Ainsi dans la première partie, les passages strictement narratifs et descriptifs priment de toute évidence sur les dialogues. Nous retrouvons de longs passages descriptifs où le narrateur essaie de raconter des sensations, de décrire les sentiments du personnage et ses états d'âme. Cette partie est effectivement celle qui raconte la solitude dans la prison de Walton. Vers la moitié du livre, c'est-à-dire au moment du transfert à Feltham qui prépare l'arrivée à Hollesley Bay, les dialogues sont beaucoup plus fréquents et les longs paragraphes plus rares. Par moments, on retrouve des paragraphes très courts et de nombreuses chansons apparaissent au milieu du texte. Le style de ces deux dernières parties évoque l'ambiance qui règne parmi les jeunes prisonniers, c'est-à-dire le partage et la solidarité. Cependant, on l'a vu, certaines techniques qui rappellent la littérature orale sont aussi très fréquentes.

De manière générale *Borstal Boy* semble beaucoup emprunter au style oral. Mais peut-on parler d'oralité dans un texte écrit ? Comment un texte peut-il parler ? Si Walter Ong affirme que le langage est un phénomène oral<sup>17</sup>, il note aussi que le texte écrit est, d'une manière ou d'une autre, relié au domaine du son, et que la lecture du texte implique forcément un transfert du signe écrit en son<sup>18</sup>. Lorsque nous parlons de l'oralité d'un texte nous nous référons, en réalité, à la présence dans le texte écrit de techniques qui sont par définition caractéristiques d'une littérature orale. Certaines techniques littéraires sont traditionnellement liées à l'expression orale. Dans son ouvrage Ong rappelle les traits caractéristiques<sup>19</sup> que nous retrouvons dans le texte de Behan.

---

<sup>17</sup> «Language is an oral phenomenon. [...] language is the world of sound, it is so overwhelmingly oral that of the many thousands of languages spoken in the course of human history only around 106 have ever been committed to writing to a degree sufficient to have produced literature, and most have never been written at all. » Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London – New York: Routledge, 2002, 5)

<sup>18</sup> «But written texts all have to be related somehow, directly or indirectly, to the world of sound, the natural habitat of language, to yield their meanings. 'Reading a text means converting it to sound, aloud or in the imagination, syllable-by-syllable. » (Ong 9)

<sup>19</sup> Les caractéristiques qui seront présentées dans ce chapitre en référence aux théories de Ong sont cités au chapitre III « Some psychodynamics of orality » (Ong 31-60). Dans ce chapitre Ong reprend des théories de Milman Parry et dresse une liste de traits caractéristiques du style oral qui est ainsi défini comme additif plutôt que lié à la

Une de ces caractéristiques est l'addition des éléments typiques du style oral qui est, pour le dire avec les mots d'Ong, « additive rather than subordinative » (Ong 37). Puisque l'écriture permet des pauses, des retours en arrière et la possibilité de relire plusieurs fois le même passage, elle n'est pas contrainte à l'accumulation et aux phrases courtes de l'expression orale, mais présente une structure syntaxique plus complexe. En opposition aux paragraphes longs et descriptifs où l'auteur utilise la subordination, certaines parties semblent plutôt suivre le procédé de coordination qui peut être considéré comme une construction moins complexe que la subordination, ou du moins plus linéaire. L'élément coordonnant permet aussi d'établir le rythme de l'énonciation en marquant les pauses et la respiration. Dans les deux passages qui suivent, on peut constater cette différence.

I led my right hand *and* came up with my left, but my open palm with the metal thimble, right up into James' face. He went down *and* tried to hold his face down *and* I caught him by the hair with my right hand *and* held back his face while I rammed him in the face with my palm, the metal one I mean, *and* his blood was pouring over my hand, *and* the screw came rushing down [...] (c'est nous qui soulignons) (BB 76).

Nous observons que lorsque Behan raconte des moments d'action, il utilise ce style caractérisé par l'accumulation de phrases courtes décrivant les actions réunies par la conjonction « and ». Au contraire, on note des passages où Behan utilise un style différent :

I moved over my chair, and kept my head down so as the others looking at me couldn't see my red face, *but* I looked up again when I had my face set right and went on sewing the canvas, *staring* straight ahead. I could see from the corner of my eyes fellows in the rows in front of me, *letting* on to reach for their wax and their scissors on the ground beside them *so as* they could give a quick glance at me from under their arm. I just stared ahead and hated, *fixing* my eyes on the British coat of arms on a fire-extinguisher on the wall behind the screw (c'est nous qui soulignons). (BB 76)

Dans ce passage d'autres structures sont utilisées (« so as ») de manière à créer une fluidité qui est caractéristique de l'écriture du fait que le discours est organisé en amont. Par rapport au deuxième passage les phrases du premier sont beaucoup plus simples et suivent la structure sujet + verbe + objet et les verbes sont tous au prétérit sauf pour l'incursion indiquée par « I mean » et le passé progressif (« was pouring »). Au contraire dans le deuxième passage on notera que les verbes en « -ing » sont plus nombreux. Ils marquent la suspension du temps, l'absence de mouvement. La scène du deuxième passage cité précède dans le texte celle du premier passage.

---

subordination, agrégatif plutôt qu'analytique, redondant, conservatif ou traditionaliste, plus près de la réalité humaine, empathique ou participatif, homéostatique, situationnel plutôt qu'abstrait (Ong 37-47).

Avant de passer à l'acte, Behan a en effet supporté en silence les moqueries et l'agressivité de Dale et James, les prisonniers les plus âgés. Souvent Behan exprime sa gêne s'ils font trop attention à lui comme il le montre aussi dans ce passage lorsqu'il baisse la tête en signe de soumission. L'immobilité du personnage domine ce type de scène. Elle implique d'une certaine manière une subjectivité et rappelle ainsi le principe de l'écriture. Lorsqu'il y a mouvement l'auteur a recours, au contraire, aux dialogues et aux phrases courtes. Cela explique aussi la distinction entre la première et la deuxième partie où les moments d'immobilité et de solitude sont plus nombreux.

Le style oral, comme le fait remarquer Ong, est aussi agrégatif plutôt qu'analytique : « oral expression thus carries a load of epithets and other formulaary baggage which high literacy rejects. » (Ong 188) Si dans la troisième partie de *Borstal Boy* Behan insiste sur la lumière, le soleil, dans la première c'est l'idée de l'obscurité et du froid qui est répétée sans cesse, comme nous le remarquons dans les lignes suivantes : « All the time it was *cold* and black. In the morning the slate floor was *freezing cold*, and over the whole huge wing was a *cold* smell of urine and bad air, like a *refrigerated* lavatory. » (C'est nous qui soulignons) (BB 46)

Une autre caractéristique du style oral concerne les noms des personnages. Behan a souvent utilisé des noms réels, mais dans *Borstal Boy* les noms rappellent plutôt des types comme dans les histoires traditionnelles ou les contes de fées où le personnage est désigné selon son métier, ses vices ou ses vertus, sa personnalité ou encore son statut social. Une fois introduit par une caractéristique, le personnage est nommé et identifié selon celle-ci : « the little rat-faced, severe-looking one » (BB 56) devient « Ratface » (BB 56). Behan ne reprend pas les personnages des légendes ou des contes de fées mais crée tout de même ses personnages en suivant le modèle du style oral. Donc « Ratface » n'est pas seulement laid, mais « the ugliest server I'd ever seen » (BB 56). En suivant le même principe le docteur devient « Doctor Pain », le garçon naïf et anxieux « Chewlips », le garçon avec les cheveux roux « Ginger » le gardien gentil et un peu grassouillet « Tubby » et ainsi de suite. Cette caractérisation permet de repérer aussitôt les traits distinctifs du personnage, car le conteur ne peut pas trop divaguer sur les descriptions mais doit fournir un portrait immédiat pour pouvoir continuer l'histoire. Ce procédé n'aide pas à donner une dimension réaliste à l'œuvre.

Ce qui rend *Borstal Boy* très proche du style oral est plutôt la présence d'éléments qui sont plus courants dans le langage parlé que dans le langage écrit. S'agit-il d'un retour vers la parole et la voix ? Quel rôle reste-t-il à jouer pour l'écriture face à la présence de cette parole ? Nous



avons dit que les articles contiennent des formules et des proverbes qui se font échos et qui donnent une impression de recyclage d'un matériel issu de la mémoire collective. Un proverbe est effectivement l'expression d'une sagesse populaire ou d'une vérité d'ordre général qui est établie à partir de l'expérience. Par définition un proverbe n'a pas d'auteur mais appartient à toute la communauté. Il semblerait donc que l'expérience personnelle soit ramenée au niveau collectif. L'utilisation des proverbes au début de *Borstal Boy* rappelle en quelque sorte les *sketches*.

Le texte est divisé en trois parties, séparées à leur tour en chapitres non numérotés, composés eux-mêmes de sous chapitres qui ressemblent à de courtes scènes. Ce procédé donne aussi un aspect plus fragmenté à l'œuvre. Le lecteur a en effet l'impression que le récit est interrompu et que la conclusion de certaines scènes est laissée à la sagesse populaire. Nous le voyons par exemple à la fin de la première scène qui raconte l'arrestation, la rencontre avec Charlie et l'attente du premier jugement. C'est le dimanche matin et Behan est dans sa cellule, après sa toilette, en train de se demander si les prisonniers ont le droit d'aller à la messe lorsqu'un gardien vient lui apporter le plateau du petit déjeuner : « But they did not say anything about it, and, when the turnkey brought my breakfast, neither did I. He was quiet this morning, and I thought it best to let the hare sit. » (BB 20) Plus tard un autre chapitre se termine avec une formule de ce type. Behan se retrouve dans sa cellule après avoir été battu par les gardiens pour avoir insulté l'un d'entre eux. Il se lave le visage et regarde ses blessures dans le miroir, puis il se met à lire. Le chapitre se termine avec la formule « It's a queer world, God knows, but the best we have to be going with » (BB 69) qui est un nouveau paragraphe de seulement deux lignes.

Les proverbes sont présents tout le long du roman. Nous remarquons par exemple « When all fruits fall, welcome haws » (BB 288), « a good start is half the work » (BB 292), « fair is fair » (BB 294). Certaines de ces expressions sont tirées de la *Bible* comme par exemple : « I couldn't help being sorry for him, for he was more of a foreigner than I, and it's a lonely thing to be a stranger in a strange land » (BB 232) qui fait référence à l'exode (Exode 2:21-22) et « for nothing lasts but only for a time » (BB 262) qui fait appel à l'évangile de Mathieu (13:21). Cependant, puisqu'elles sont devenues des proverbes dans l'usage courant, il nous semble plus probable que Behan les considère comme tels plutôt que comme des citations de la *Bible*. D'autres dictons sont de pures inventions de Behan ou un mélange de proverbes auxquels il ajoute sa touche personnelle : « liars need good memories, but don't often have them as I know and everybody know from personal experience » (BB 276). L'expression « people take to hard

work as easily as to drink. It's a matter of getting used to it » (BB 306) est une invention de Behan et il en est de même pour « every cripple has his own way of walking » (BB 349). Les proverbes, comme nous rappelle Ong, produisent un effet agonistique entre l'auteur et le public : « Proverbs and riddles are not used simply to store knowledge but to engage others in verbal and intellectual combat: utterance of one proverb or riddle challenges hearers to top it with a more apposite or a contradictory one. » (Ong 44). Le proverbe impose à l'auditeur de contester la vérité qui est donnée à travers la formule en dialogue une autre formule plus opportune et souvent contradictoire. Dans le style oral ces artifices permettent de capturer et de maintenir l'attention du public et leur ton agonistique l'invite à participer à la narration.

[...] And that James, that was a proper white-livered whore's melt.

He had whitey-coloured hair and a sharp little nose, and though he was about twenty and maybe a little bigger than myself, I was not afraid of him. I couldn't say that I was not afraid of Dale, because I was. He was a big well-set-up man and James only trailed after him, like a bully's labourer. But, by Jesus for that again, if I was afraid of the engine-driver I was not afraid of the oil-rag. (BB 77)

Behan change ici le proverbe « I am talking to the engine-driver not, the / his oily rag » qui veut dire « remettre quelqu'un à sa place » pour décrire son sentiment vis-à-vis de James et Dale. Ici c'est Behan qui a un rapport conflictuel avec les formules, il les change, et remet en cause leur pertinence. Il s'agit de défier le lecteur qui ne reconnaît pas dans les mots de Behan la formule qu'il a entendu précédemment.

Le public participe aussi parce qu'à travers ces dictons, toute expérience personnelle est ramenée à une réalité proche du quotidien. Les cultures orales ont tendance à conceptualiser et verbaliser leur expérience et donc leur connaissance. Behan affirme que l'expérience lui apprend beaucoup et le lecteur a l'impression de lire des vérités universelles lorsqu'il rencontre ces formules. Dans les cultures orales, la connaissance doit être figée pour ne pas être oubliée, et souvent les formules permettent cela car elles ramènent le concept abstrait, qui est étranger et souvent éloigné du quotidien, à la réalité immédiate de la vie humaine. L'utilisation de la similitude a effectivement cette fonction de ramener l'intelligible au sensible avec, de plus, l'intention de transposer la réflexion à un niveau plus accessible. Il s'agit presque d'une vulgarisation de son œuvre.

Lorsqu'il est stimulé, qu'il reconnaît une certaine familiarité du récit avec son monde, le public se sent engagé dans la narration, d'autant plus que par moments l'auteur lui-même semble vraiment s'adresser à un auditoire, ce qui renforce cette idée de transmission de la connaissance.

L'auteur peut s'adresser de manière directe au lecteur avec des formules du genre « cher lecteur », ou se révéler par le biais d'incursions dans la narration. Caractéristique importante de la performance orale et très utilisé dans la poésie, l'adresse est un procédé auquel la littérature en prose écrite nous a habitués. Behan ne se cache pas et s'adresse directement au lecteur comme quand il parle de son intérêt pour *The News of the World* qui constitue sa seule lecture au début de son séjour en prison : « That day I started the life of Reilly as you might say » (BB 74). Cependant Behan est rarement si direct dans *Borstal Boy*, et l'utilisation de « you » pour attirer l'attention du lecteur est certainement moins frappante par rapport aux « talk books », par exemple. L'impression que Behan s'adresse à un public, comme si quelqu'un était présent en face de lui, est plutôt donnée par les nombreux commentaires qu'il ajoute sans cesse au récit. Il s'agit souvent d'explications, d'éclaircissements ou de références au présent et au futur. Il y a une rupture de la continuité diégétique imposée par l'auteur qui intervient pour donner des explications ou pour commenter un fait qu'il vient de narrer : « I did not know anything about Hanson being a professional boxer [...]. I certainly did not for him because I knew that about him. [...] My main reason for going for him was, I think, that I was trying to build up, in a small way, of course, a reputation as a terror... » (BB 154). Ici c'est le regard *a posteriori* de l'auteur qui permet de rajouter une information importante. Le procédé est courant dans *Borstal Boy*. Les expressions qui indiquent une incursion de l'auteur dans l'histoire sont nombreuses (« I think », « I suppose »). Les verbes d'opinions sont régulièrement suivis d'énoncés généraux : « I suppose from the imperial point of view I was a more sinister type than Pat and Mike Parry. But like that again, from my point of view I was as comic as I was pathetic and as comic as I was sinister; for such is the condition of man in this world (and we better put up with it...) » (BB 263). Parfois la narration est interrompue pour laisser à l'auteur la possibilité de faire des commentaires sur sa personnalité : « I am normally not anxious to be anywhere there is sports » (BB 270), « I suffer from a weakness of character that I can't keep up indignation about things like that » (BB 294), ou encore « when I am in good humour, I could not be bitter about anything » (BB 329).

L'auteur ne se limite pas à raconter son histoire mais il en fait une expérience pédagogique en émettant des jugements sur l'idéologie et sur les codes de la société auxquels il n'adhère pas. Cet artifice semble aussi vouloir souligner le fait que le récit ne peut pas se faire sans l'incursion de l'auteur qui nous rappelle sans cesse sa présence, c'est-à-dire que le récit est lié profondément à la présence. Ainsi l'accent est mis sur l'identité de celui qui énonce, une identité qui est rétablie par opposition à une idéologie et à des codes qui semblent avoir été posés comme vérité générale. C'est l'expérience de l'auteur qui doit être racontée pour véhiculer une idée nouvelle.

Le parcours semble être un parcours circulaire : du collectif à l'individuel pour revenir au collectif. A travers le modèle narratif des récits de prison, Behan révolutionne les codes pour pouvoir s'affirmer en tant qu'individu et sa position d'auteur lui permet d'atteindre un public large. Ainsi la figure de l'auteur rejoint celle du conteur, un savant qui puise dans son expérience et celle des autres un enseignement profitable à la communauté.

Alors que l'écriture semble privée de la présence de l'auteur, car le lecteur interprète des signes qui ne sont que les traces de quelque chose d'absent, la parole serait liée à la présence. Lorsqu'il parle, le locuteur est présent, du moins si nous ne prenons pas en compte la parole enregistrée, diffusée à la radio ou à travers d'autres canaux, mais nous y reviendrons plus loin. La transcription d'un discours oral ne serait donc que la trace de ce discours et les signes doivent permettre la reproduction de la voix. Dans *Borstal Boy* le texte appelle aussi une performance. Les textes des chansons sont séparés du reste du texte. Le blanc typographique de la page indique une rupture visuelle dans la narration, une séparation du reste. Il ne s'agit plus du récit mais d'une exécution ou d'une récitation. Behan sait que dans le chant le texte est toujours secondaire. Comme le note Zumthor : « dans le chant ou la récitation, même si le texte déclaré a été composé par écrit, l'écriture reste occultée<sup>20</sup>. » De plus, la chanson contient, en plus de la performance, un bagage culturel et traditionnel qu'elle transmet, elle est riche de sens. Il ne s'agit pas seulement d'interpréter le texte de la chanson, mais toutes les informations qu'elle véhicule d'une époque à l'autre, enrichies par toutes les voix qui l'ont interprétée. Lorsqu'il raconte que Callan avait l'habitude de chanter ou de siffler dans la cours des chansons de rebelles pour provoquer les gardiens parce qu'il aimait l'idée du martyr, la narration est interrompue par le texte de la chanson et la reproduction du son des tambours. Behan cite d'abord le texte comme pour aider le lecteur à identifier la chanson et à la retrouver dans sa mémoire pour essayer ensuite de reproduire les bruits que les signes indiquent :

He didn't sing the words of course but made a noise like the pipes playing them that went like this:

Burp burp buh burp burp bee burp burp beh burp burp,

Ur ur uh hur hur deh dur dur duh dur,

Birp birp bih birp birp bir birp birp bih birp birp.

Which went just to a steady sensible marching noise, till he got a frenzied screech of the pipes at the end:

... miaow aow aow aow aow aow, miaow yaow yaow awo,

---

<sup>20</sup> Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la littérature médiévale* (Paris : Seuil, 1987, 19 [Coll. Poétique]).

Behan écrit comme s'il était en train de se produire devant un public et les mots « that went like this » semblent l'indiquer. Cependant ce passage nous indique que s'il y a la volonté de la part de l'auteur d'exploiter une tradition orale, pour souligner ce qui est écrit, pour parodier ses codes, se rapprocher ou se détacher d'elle, cette exploitation est forcément soumise aux contraintes de l'écriture. Behan écrit *Borstal Boy* en s'imaginant lui-même en train de le déclarer. Sans gestes, sans expression faciales, sans un vrai public, l'auteur doit utiliser le langage pour qu'il puisse fonctionner clairement hors contexte. Il faut que le langage écrit se suffise à lui-même. Mais pour que le lecteur puisse imiter le rythme de la chanson, il faut que celle-ci soit connue, que le lecteur partage la tradition et la culture de l'auteur. Autrement dit, même si Behan dispose les mots de manière à guider le lecteur dans la restitution du son, il est absolument impossible de reproduire la chanson. L'auteur semble à la fois inviter le lecteur à retrouver la musique dans sa tête et se moquer de lui car il sait que cela lui sera difficile. Ainsi le lecteur est exclu de ce moment alors que pendant tout le récit l'auteur ne cesse pas de l'interpeller et le mettre dans une situation de confiance avec des moments d'intimité qui semblent indiquer au lecteur qu'il est en train de partager un secret. Par exemple lorsque Behan se confronte au magistrat et demande une audience publique, il écrit : « I did not want to die or be beaten silly, unknownst to anyone that would care a damn about me. But I did not say this to the magistrate, only the bit about justice being public » (BB 28). Le lecteur semble ici devenir un confident, impression qui est renforcée par les mots qui reviennent tout le long du récit : « I must admit » (BB 201), « for I declare to Christ » (BB 242) ou encore « I declare to Jesus » (BB 262). En même temps Behan se contredit continuellement : il jure de dire vrai mais rappelle souvent qu'il est un menteur et il fait comprendre au lecteur que tout ce qui est écrit n'est que mensonge, ou du moins il installe le doute. Parfois il déclare ouvertement : « What I told was ninety per cent lies, and that's being more than fair to myself, for I was an able liar, but my stories were often funny, and jock, being a truthful bloke himself, saw no reason to disbelieve them » (BB 342). Behan ment pour le plaisir de raconter des histoires ou par gentillesse comme il le remarque lorsqu'il affirme : « I said that by coincidence that was my mother's name. It was not her name but civility costs nothing » (BB 29).

L'écriture s'approprie la réalité et la transforme, et de la même façon elle s'approprie la parole et la transforme. Ce que nous lisons est une « peinture » de la réalité et le signe écrit seulement une transformation du signe vocal, une traduction si l'on veut. Cette technique est très

fréquente, notamment lorsqu'on lit les dialogues. Chaque accent est reproduit graphiquement pour que cela évoque le son dans l'esprit du lecteur.

He had an Irish country accent, heavily and deliberately overladen with imitation Cockney.

'So 'oo taught 'oo was going to git detached job strai'awye, did you, Pah'y?' He tried to leave out his consonants like some Cockneys do. Anyway I didn't like another Irishman calling me 'Paddy'.

'Ow's all the pigs an' pray'ies a' 'ome, Pah'y?' (BB 258)

Behan semble avoir un don naturel pour imiter les accents et il le montre tant à l'écrit qu'à l'oral. Une question se pose alors : comment considérer cette pratique ? S'agit-il simplement d'une transcription ou, comme Jacques Derrida l'appelle, d'une écriture phonétique<sup>21</sup> ? Il faut en premier lieu dire que cela n'est pas une transcription des dialogues car il est improbable qu'après des années, Behan puisse effectivement se souvenir de chaque mot prononcé. Par écriture phonétique nous entendons la reproduction graphique des sons et dans ce sens elle est forcément postérieure à l'oralité et donc simple imitation de la parole. Il nous semble que le dialogue représente un artifice des *storyteller* et des *seanchái*, et c'est ce qui nous intéresse. L'utilisation des dialectes et d'expressions typiques du langage oral ou de l'argot utilisés par les adolescents dans différents pays ou régions renforce la vivacité du récit. Behan semble ainsi consolider l'impression de parenté entre le texte et l'art du conteur qui peut imiter les voix et les traits distinctifs de ses personnages comme Behan le montre lorsqu'il répond à Charlie en s'appropriant sa façon de parler :

'Thanks kid,' said I.

'That's all right, Kid. And, Paddy, my name is Charlie.'

'Thanks, Charlie.'

'That's all right kid.' (BB 11)

On comprend dans la première réplique de Behan que l'expression qu'il utilise ne lui est pas familière, ce qui est ensuite confirmé car c'est Charlie qui l'utilise souvent lorsqu'il s'adresse à

---

<sup>21</sup> Lorsqu'il parle de l'opposition parole/écriture, Derrida semble différencier une écriture générale, l'inscription, de l'écriture phonétique qui se base sur la théorie du signe de De Saussure et qui indique que l'écriture n'est que la transcription de la parole. Dans ce sens l'écriture représente la marque de l'absence et est confinée au rôle secondaire de technologie de reproduction de la vérité du langage parlé. Dans ce sens Derrida accepte de dire que l'écriture ne vient qu'après la parole et qu'elle ne constitue qu'un support (Niall Lucy, *A Derrida Dictionary*, Malden MA, Oxford : Blackwell Pub, 2004, 118-130). Cependant l'écriture ne peut pas être vue seulement comme le support de la parole, mais aussi comme un autre moyen d'expression et de communication différent de la parole (Lucy 93). Le même concept est exprimé par Roland Barthes comme l'explique Carlo Ossola dans son introduction au *Plaisir du texte* : « l'écriture n'est pas la transcription d'une prononciation, elle ne concerne pas le dire, elle est plutôt le faire de la main, elle est exercice de l'artisan, volonté de graver sur le support, non pas de s'évader dans le dialogue. » Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris : Seuil, 1973)

Behan. L'auteur confirme aussi sa capacité à s'approprier la manière de parler des autres un peu plus loin :

'Hello, Charlie.'

'Hello, Paddy, that you?'

Who, in Jasus' name, do you think it could be?

'Like that song, Paddy?'

'Smashing china.' I speak it like a native, English, in two days and a bit. (BB 15)

Puisqu'il est impossible que Behan se souvienne de toutes les conversations qu'il avait eues avec ses camarades de Hollesley Bay, il faut aussi rappeler, ce qui paraît être une évidence, que le dialogue est une pure invention de l'auteur, probablement fondée sur un souvenir, et qui reste une autre technique pour véhiculer un sens plus large

Récapitulons donc nos observations. *Borstal Boy* se situe entre écriture et oralité ou plus précisément entre un travail individuel d'écriture et un travail collectif d'oralité, et si l'auteur rappelle sa présence, il donne également l'impression de se taire pour laisser parler l'autre. Cela concerne certes les dialogues, mais aussi les *sketches*, où l'auteur semble dans l'impossibilité de créer : il ne peut que reproduire. La littérature orale n'a pas d'auteur, elle n'a que des récitants qui ne sont pas les créateurs à l'origine. Cependant, nous savons que, dans toute reproduction, il y a une partie de création. Behan se métamorphose, met des masques pour faire parler l'autre, cite à partir de sources diverses et variées, poèmes, romans, chansons, culture populaire, films, pièce de théâtre, actualité. Il crée un style très particulier car dans ses textes il mélange toutes sortes d'argots et des dialectes ; il utilise plusieurs langues ; il invente des néologismes et des proverbes. *Borstal Boy* prend parfois la forme de la littérature orale, mais il s'agit aussi d'en souligner les limites. L'oralité du texte écrit se réduit plutôt à la représentation du style parlé, ainsi qu'à la représentation du souvenir de la tradition et de la littérature. *Borstal Boy* semble ainsi s'affirmer comme un travail d'écriture, qui veut montrer à la fois les limites et la suprématie de l'écriture car il confirme que l'exploitation de la parole et de la tradition orale par l'écriture ne peut se faire qu'à travers ses codes. *Borstal Boy* met en scène l'affirmation de l'individu mais semble aussi reproduire le schéma des articles et insister sur la perte de toute autorité de la part de l'écrivain. L'auteur n'est plus un créateur mais quelqu'un qui met ensemble les morceaux pour créer une histoire dont le sens dérive effectivement de cette reconstitution. A ce propos, un autre aspect très important est la construction du texte. Nous avons plusieurs fois souligné la facture fragmentée du texte. Dans ce sens *Borstal Boy* confirme que le travail de mémoire va de pair avec celui de l'écriture. L'écriture permet, contrairement au discours oral, de

créer, d'effacer, de réécrire, de déplacer, de revenir en arrière. Il s'agit en quelque sort du même travail que celui de la mémoire : se souvenir, effacer, se ressouvenir, remettre en place ses souvenirs dans un certain contexte. Il arrive en effet souvent de se rappeler de quelque chose et, parfois seul, parfois avec l'aide de quelqu'un, de corriger ce souvenir, de l'effacer ou de le remettre dans un autre contexte par rapport à celui du début. Le travail écrit est un travail de mémoire qui permet de tailler, de recoudre, d'effacer, de déplacer, chose que le récit oral n'autorise pas toujours. Se souvenir, veut aussi dire en quelque sorte mentir car le souvenir change toujours, se déforme, s'enrichit ou se perd avec le temps. Et pour Behan l'écriture semble aussi liée à l'oubli.

### **3.1.3 Écrire la voix : les transcriptions des « talk books »**

Les « talk books » ont été considérés comme de simples transcriptions des enregistrements qui n'étaient que la dernière version des performances orales auxquelles Behan avait habitué ses amis ou les clients des bars qu'il fréquentait. Certainement le projet concernant ces trois ouvrages n'a pas toujours convaincu Behan. Si parfois il a travaillé avec professionnalisme, il a également exprimé le regret d'avoir accepté cette tâche. Il était conscient que ces trois ouvrages seraient les dernières œuvres avant sa mort. Mais il avait surtout compris qu'il était désormais devenu un « objet commercial » de l'industrie de l'édition. Ce n'est pas par hasard que le lien entre l'argent et l'écriture est souligné plusieurs fois dans les récits. Même s'il reste toujours dans la contradiction, il nous semble que Behan dénonce dans ses propres œuvres leur côté commercial, en insistant souvent sur la dépendance de l'art à l'argent. Il exprime le regret de ne pas avoir pu toujours vivre de son écriture et affirme dans *Confessions of an Irish Rebel* et dans *Brendan Behan's New York* qu'il suit l'enseignement du Docteur Johnson, selon lequel celui qui n'écrit pas pour l'argent est un idiot<sup>22</sup>. Behan ne manquera pas non plus d'exprimer son regret pour la réception peu enthousiaste de son art dans son pays, ce qui l'a poussé à chercher la reconnaissance ailleurs. Il fait, nous semble-t-il, une dernière tentative pour laisser derrière lui une image meilleure que celle véhiculée par les médias lors des années de succès. Son rapport au

---

<sup>22</sup> Dans *Confessions of an Irish Rebel* Behan affirme: « I Agree with Dr Samuel Johnson, a very great Englishman, that the man who doesn't write for money is a blockhead » (CIR 199). Le même concept est repris dans *Brendan Behan's New York* : « As Doctor Johnson said, the man who writes and doesn't do it for money is a blockhead » (BBNY 145).



succès est effectivement complexe. Il a cherché la notoriété mais il a aussi compris que la popularité l'a conduit à la mort : « Success is damn near killing me. If I had my way, I should prescribe that success should go to every man for a month; then he should be given a pension and forgotten. » (Jeffs 89)

Le trois « talk books » ont été enregistrés en l'espace de quatre ans, c'est-à-dire à partir de 1959 et jusqu'à quelques mois avant sa mort. Cependant le travail n'a pas été toujours très assidu et régulier. Les séances d'enregistrement avaient rarement lieu au calme, chez lui en Irlande. Rae Jeffs a dû suivre Behan à New York pour terminer les enregistrements dans sa chambre d'hôtel, entre deux soirées mondaines. Le premier contrat fut signé pour *Brendan Behan's Island*, qui avait été conçu comme un livre détaillé sur l'Irlande illustré par Paul Hogarth. Les séances d'enregistrement se sont étalées sur trois semaines et grâce au travail de Rae Jeffs la première ébauche du premier des « talk books » fut très vite prête pour la révision et la correction de Behan. Pourtant la publication fut retardée. Behan a continuellement repoussé le travail et il finit par ne plus montrer beaucoup d'enthousiasme pour le projet. De plus, après les premiers enregistrements, Behan a senti le besoin de revenir à l'écriture et a essayé de travailler sur *Richard's Cork Leg*. La pièce, nous le savons, est restée incomplète. Puis Behan a repris l'écriture d'un roman qu'il avait commencé en Espagne, et laissé de côté *the catacombs*. Il l'avait renommé *Confessions of an Irish Rebel, the Autobiographical Sequel to Borstal Boy* pour l'envoyer à Barney Geis à la place d'une somme d'argent jamais restituée. Behan a montré dans des cas comme celui-ci qu'il pouvait utiliser son succès pour faire de l'argent sans effort. Il a peu travaillé à l'édition de la version finale de *Brendan Behan's Island* et Rae Jeffs a été obligée de la compléter avec deux nouvelles, la pièce *The Big House* et deux poèmes et grâce à l'aide de Valentin Iremonger. L'œuvre a été publiée seulement en 1962. À la suite de la publication Behan a refusé de lire les revues de presse car il voulait oublier, a-t-il dit à Rae Jeffs, les conditions qui avaient mené à cette publication (Jeffs 188). Avant de commencer le deuxième récit, Behan a accepté la publication de son recueil d'articles de l'*Irish Press*, *Hold Your Hour and Have Another*. Le deuxième projet était celui qui devait mener à la publication de *Confessions of an Irish Rebel* et il a démarré trois ans après les enregistrements de *Brendan Behan's Island*. Ce texte est certainement différent des deux autres « talk books ». Behan était en crise car il n'arrivait pas à finir *the catacombs* et Rae Jeffs raconte dans son livre que, lors de la première séance, Behan a repris l'histoire là où il l'avait arrêté dans *the catacombs*<sup>23</sup>, ce qui peut aussi

---

<sup>23</sup> « 'It was Deirdre who actually mentioned giving the party for me...' I heard him say. Hastily I stopped the tapes. 'Brendan,' I exclaimed, astonished. 'Are we recording *the catacombs* or *Confessions*?' » (Jeffs 202-3).

expliquer les similitudes que nous avons remarquées plus haut entre les deux œuvres<sup>24</sup>. Nous observons que *Confessions of an Irish Rebel* est plus proche de *Borstal Boy* que des autres « talk books ». Il est effectivement construit de la même manière avec des parties disposées comme des scènes qui se suivent, séparées entre elles par un blanc typographique. L'enregistrement a été plus difficile et souvent interrompu, notamment parce que *Brendan Behan's New York* a été enregistré entre temps. Dans le troisième des « talk books » nous retrouvons la division en chapitres différents, numérotés et titrés, une configuration déjà utilisée pour *Brendan Behan's Island*.

Très similaires sous certains aspects, considérablement différents sous d'autres, souvent trop répétitifs, ces textes semblent tout de même avoir un but en commun, celui de la construction du souvenir de l'auteur. Nous ne voulons pas seulement voir dans ces publications l'intérêt financier de l'auteur et des éditeurs, mais aussi la dernière tentative de Behan de créer quelque chose à transmettre à la postérité. Entre oralité et écriture, ces ouvrages constituent un objet important pour comprendre l'œuvre entière de l'auteur et ils sont le témoignage d'une sorte d'« obsession du souvenir ».

Nous venons de voir que le procédé de l'écriture de *Borstal Boy* rappelle le fonctionnement de la mémoire car le résultat donne l'impression d'un assemblage de souvenirs qui est possible seulement à travers l'invention. Il serait alors juste de dire que la mémoire volontaire ne peut s'exprimer que dans l'écriture qui permet de couper, de tailler et de recoudre les différentes parties qui constituent le texte comme la mémoire le fait avec les souvenirs. L'oralité serait, au contraire, caractérisée par une mémoire involontaire, une mémoire accidentelle qui se construit par association d'idées et qui n'est pas contrôlée ni contrôlable. Cela ne veut pourtant pas dire que la mémoire liée à l'oralité est plus proche de la « réalité » ou de la « vérité », car il est toujours possible d'ajouter des détails, d'inventer des histoires, mais il faut aller plus vite, se répéter pour remplir les silences lorsqu'on réfléchit à ce qui doit suivre. Dans ce sens, la production orale rappelle aussi le fonctionnement de la mémoire : il s'agit, en effet, de retrouver d'abord des données accessibles et recouvrables et de les assembler en essayant de leur donner une cohérence avec l'aide d'informations supplémentaires pour la plupart inventées ou du moins revisitées. Comme le conteur ou le poète des cultures orales, celui qui recouvre un souvenir ne peut en restituer la complétude. C'est la raison pour laquelle la littérature orale se sert de formules qui permettent de faciliter l'action de mémorisation et par conséquent celle du

---

<sup>24</sup> Cf. 2.3.3.

recouvrement. Cela ne veut pas dire que les histoires manquent d'originalité, au contraire la performance orale implique une modification de ce qui est appris par cœur, à cause des trous de mémoire, mais aussi pour maintenir l'attention d'un public toujours différent. La possibilité d'introduire des éléments nouveaux dans l'histoire fait aussi partie de la tradition orale. La récitation n'est jamais *verbatim* et seule la structure du poème, du conte ou d'autres productions orales est figée. Quant au reste, par exemple les détails, c'est le récitant qui l'ajoute. La durée de la performance est limitée et elle est toujours ancrée dans le temps présent, dans l'ici et le maintenant de l'énonciation. C'est un temps qui est imposé par le récitant contrairement au texte écrit qui permet au lecteur de choisir son temps de lecture. Même si elle est conservatrice, la tradition orale subit un lent changement à travers le temps de manière à maintenir toujours un équilibre, ou comme le dit Ong, une « homéostasie » (Ong 46). Il faut que le passé qui est raconté soit en dialogue constant avec le présent de la performance et que l'Histoire du passé puisse en quelque sorte refléter les valeurs sociales et culturelles de la société. La présence du récitant et sa capacité à observer et à analyser la société pour la représenter sont essentielles. Comme la mémoire fait coexister présent et passé, ainsi le récitant réunit passé et présent. Il mêle à son histoire son interprétation de la société, son point de vue de membre interne de la communauté. Ainsi dans le style oral le récitant intercale de nombreux commentaires dans l'histoire. La narration n'est pas linéaire mais plusieurs niveaux de diégèse coexistent comme si l'auteur écrivait sur plusieurs lignes à la fois.

Les insertions qui, comme nous l'avons vu, donnent à *Borstal Boy* un caractère oral sont encore plus fréquentes dans les « talk books ». Dans le récit oral il y a toujours un va et vient entre passé et présent, entre ce qui est raconté et le point de vue du récitant qui interprète pour la communauté. Le procédé est utilisé constamment dans *Confessions of an Irish Rebel* comme nous le voyons dans le passage suivant :

With our lot were about twenty men whose ages ranged from seventeen to fifty. It was the most pathetic sight I've ever seen in my life, for they were wearing their Sunday best and they were obviously bemused by the fact that they were going to prison. I turned to another prisoner [...].

[...] They were coal-miners who had been caught screwing each other down the pit. And I remembered George Orwell's story of the mines and how sometimes the miners worked in shorts and sometimes they worked with nothing on at all. Mother of Christ, I put it to myself, how they stand in the pits, I do not know.

Now I have heard of very many depressing situations, but the idea of having sex of any kind down a coal mine seems to me about the most depressing human situation that you could possibly find. [...] And these men were highly respectable; they had worked hard all their lives and now they were

exposed between the devil and the deep sea because they would meet the same temptations all over again in the nick. Now I don't know who should be in prison, but sometimes I think the people who dish out the sentences should try their luck in them.

I felt sorry for these men. (CIR 114-5)

Le narrateur commence à raconter l'histoire, puis la narration est interrompue par l'auteur qui donne une autre information, enfin on revient à l'histoire. L'interprétation des faits par l'auteur est introduite au moyen du souvenir de l'essai de George Orwell sur le travail dans les mines, *Down The Mine*, publié en 1937. Le verbe « I remembered » annonce aussi un retour au passé. Dans ce passage la narration est faite sur trois niveaux temporels : le passé de la narration, le passé qui précède le fait raconté introduit par « I remembered » et le présent de la performance. Le souvenir de l'essai d'Orwell attire notre attention car il semble accessoire dans le commentaire. Behan se limite à rappeler seulement un détail qui ne paraît pas le plus frappant, c'est-à-dire celui concernant les vêtements. Mais la remarque de Behan veut être en réalité un jugement sur la condition en prison et sur le rapport avec la sexualité entre les prisonniers dont la situation est comparée à celle des mineurs (« now they were exposed between the devil and the deep sea because they would meet the same temptations all over again in the nick. ») Il semble alors que la nudité soit la vraie tentation, et cela nous rappelle l'attraction que Behan semble sentir envers Charlie lorsqu'ils se retrouvent le matin pour se laver dans *Borstal Boy* ou quand il observe son ami nu dans « After the Wake ».

Le paragraphe où Behan apporte son point de vue peut être considéré comme une parenthèse qui est encadrée car elle constitue un paragraphe à part et qui, si elle était effacée, ne compromettrait pas la compréhension de l'histoire. La parenthèse permet de faire coexister deux langages, deux narrations parallèlement. Les expressions que nous lisons dans le passage (« seems to me », « I don't know [...] but I think ») sont beaucoup plus nombreuses dans les « talk books ». Cela ne s'explique pas seulement par le fait que ces ouvrages ont été enregistrés, mais il semblerait que Behan ait vu ces ouvrages comme la manière dont on se souviendrait de lui. L'élément fictionnel qui caractérise *Borstal Boy*, avec ses artefacts qui montrent la suprématie de l'imagination<sup>25</sup>, est pratiquement absent dans les trois « talk books ». Nous avons très peu de moments descriptifs, qui permettent de voir, dans les « talk books », exception faite de certains passages de *Confessions of an Irish Rebel*. Le but de l'histoire semble être plutôt le culte de la personne, la célébration du nom, comme les titres de deux d'entre eux le confirment.

---

<sup>25</sup> Nous renvoyons à ce qui a été dit dans la première partie et plus précisément dans 1.3.

Dans ces dernières œuvres il y a effectivement une obsession de la mémoire. Cependant, il ne s'agit pas seulement de la mémoire en tant que souvenir de l'auteur, mais de la mémoire comme le souvenir que l'auteur laissera derrière lui. C'est une narration du désespoir, car Behan ne veut pas renoncer à l'histoire, celle-ci ne doit pas s'arrêter. Plusieurs fois dans *Brendan Behan's Island* il affirme : « that's the end of my story » (BBI 141, 192) . L'adjectif possessif « my » peut être ici lu comme « l'histoire que j'ai racontée » mais aussi comme « mon histoire personnelle, ma vie ». Même si l'histoire continue à la fois aussi bien dans *Brendan Behan's Island* que dans les autres récits, cette phrase semble annoncer une fin qui s'approche, la fin de l'homme certes, mais surtout la mort de l'auteur. Comme dans les articles de l'*Irish Press*, Behan semble confirmer dans les « talk books » l'impossibilité pour l'auteur de créer. Il n'y a pas d'imagination créative mais seulement de la mémoire. Dans cette production tout est recyclage. Les chansons, les dialogues et les poèmes, sont aussi très présents ainsi que des citations et des références à l'actualité politique et sociale. Il semble que l'auteur/récitant se limite à intercaler dans son discours des morceaux d'autres textes, ce qui rend impossible l'invention d'une nouvelle histoire car dans les « talk books » ces interpolations constituent l'essence même de l'œuvre.

La répétition semble être le résultat d'un manque de matériel, de cette paralysie de l'écrivain comme Behan semble le reconnaître lorsqu'il annonce dans ses confessions : « Alas, nowadays I don't seem to be pretty good for doing anything except swim in malt liquor. » (CIR 176). Cependant elle représente aussi une sorte de hantise, car ce qui se répète c'est l'art de l'autre mais aussi son propre art. C'est donc l'écrivain qui se souvient de lui-même ou le spectre de l'écrivain qui rappelle son existence. L'impression de l'auteur d'être un récitant est continuellement mise en question quand Behan affirme dans le texte : « I write this things » (BBNY 20) et ajoute « I just consider myself a writer » (BBNY 144). De plus il semble convaincu qu'il s'adresse à un lecteur comme lorsqu'il affirme : « I am sure that a lot of my readers » (BBNY 18) ou « I presume the majority of my readers » (BBNY 24) probablement parce qu'il savait bien que le projet devait mener à une publication. Or, souvent, le texte laisse paraître la performance orale qui implique la gestualité, l'intonation et les diverses possibilités de la voix. Nous le remarquons par exemple lorsque nous lisons : « I had a hang-over this high » (CIR 22) et nous imaginons que Behan ajoute à ses mots l'engagement du corps qui accompagne la voix. Aussi, Behan fait noter à son lecteur les limites du texte écrit : « it's a pity you can't hear my imitation of a Liverpool accent because I happen to be rather good at it. » (CIR 15) Il s'adresse directement à un auditoire comme le ferait un récitant, ce qui nous laisse entendre qu'il

considère son œuvre comme un discours qu'il aurait prononcé en public. La même chose peut être ressentie lorsque le lecteur rencontre des chansons dans le texte. L'intertexte représente aussi en général une coexistence du texte du passé et du texte du présent. L'intertexte musical souligne de plus les limites de l'écriture, comme nous l'avons vu dans *Borstal Boy*. Cependant les « talk books » restent une célébration de l'écriture, de la même manière que *Borstal Boy*, les nouvelles et les articles semblent une célébration de la parole qui prends corps dans l'écriture. En particulier dans *Brendan Behan's New York* et *Confessions of an Irish Rebel* Behan cherche à reconstruire son image d'écrivain et à construire le souvenir de sa personne. L'autobiographie n'est pas seulement le récit de la vie, mais le témoignage d'une existence qui veut se pérenniser.

Dans *Confessions of an Irish Rebel* Behan raconte son expérience à Paris, la ville où sa carrière d'écrivain a réellement commencé. La première référence aux auteurs français est en réalité une comparaison avec Jean Genet qui avant de devenir un écrivain affirmé, était un jeune délinquant ayant fréquenté une maison de redressement. Le parallèle est facile pour Behan :

In a less civilised country, he would have been engaged in the production of mailbags, four stitches to the inch, but Sartre and a number of other writers demanded that they leave the boy alone, and he is now an honoured French writer, a credit to his country and the proprietor of an estate in the country. He does not need to do any work in the burgling line and lives on the proceeds of his books. (CIR 146)

Il est difficile de ne pas voir dans ces phrases une référence à la détention de Behan à Walton ou à Mountjoy. Il s'agit aussi de l'énième critique contre son pays qui ne l'a pas respecté ainsi que contre l'intelligentsia irlandaise qui ne semble pas avoir compris son génie. Comme Genet, Behan a choisi de célébrer le « mal », de peindre la face cachée de la société en racontant et en mettant en scène des homosexuels, des prostituées, des pécheurs. Même si contrairement à l'œuvre de l'auteur français, celle de Behan a été censurée, il ne manque pas de comparer son travail à celui de Genet comme nous le voyons lorsqu'il affirme : « I had extracts of his autobiography read to me, some of which rose the air of my head. And, as my mother once remarked, that which would shock Brendan Behan would turn thousands grey. » (CIR 147) Il n'y a pas de comparaison claire et explicite mais il nous paraît difficile de croire que Behan a été choqué par le langage obscène de Genet. Il est plus probable que cette phrase soit une remarque pour souligner son opposition à la censure de *Borstal Boy*, banni en Irlande et en Australie à cause du langage considéré trop vulgaire et grossier.

Mais Paris est aussi la ville qui a accueilli ses compatriotes : Oscar Wilde, Samuel Beckett et James Joyce. Le séjour à Paris représente ainsi une sorte de voyage initiatique pour Behan, il marque le début de sa carrière. Behan célèbre les auteurs irlandais exilés à Paris et exprime notamment le désir de trouver sa place à côté de ces figures majeures de la littérature. Si Behan découvre le métier d'écrivain dans le milieu cultivé de la capitale française, il n'y trouve pas toujours sa place, comme cela arrive aussi à New York, car il semble toujours hanté par les œuvres des précurseurs. Toutefois les deux villes deviennent le symbole du succès pour Behan. La deuxième fois qu'il se trouve à Paris, c'est pour le festival du « Théâtre des Nations » : « In 1959, my play *The Hostage* represented Great Britain at the Theatre des Nations and as I was quite a big shot at the festival, I was given a car by the French Government and also a guide. » (CIR 187) Deux choses sont soulignées dans ce passage : d'abord c'est le pays étranger qui célèbre son œuvre et deuxièmement, et c'est tout aussi important, il se rend à Paris avec une pièce qui représente la Grande Bretagne au festival. Behan défend la nécessité de la liberté pour l'artiste, mais cette liberté n'existe pas en Irlande où le travail de l'artiste est soumis aux valeurs culturelles par l'État. L'art pour Behan devient donc transgression : transgression des modèles, des valeurs et des règles imposés, et souvent la transgression passe par le langage. Le rôle de l'artiste est de transgresser comme Behan semble le rappeler (« However I am transgressing, or rather, digressing » BBNY 26), d'être en marge de la société, toujours du « mauvais côté ». Le mot « digressing » peut être interprété comme le fait de s'écarter du sujet de conversation ou d'écriture, mais aussi comme le fait de sortir du droit chemin (de l'étymologie latine du mot : *di* voulant dire « aside » et *gradi* « go, walk ») et aussi de commettre un adultère. Cette dernière acception du mot fait écho à ce que Behan raconte plus haut dans le texte par rapport aux jeunes femmes du Bryn Mawn College où il se rend pour une conférence : « They are young and fresh and educated and read book and talk about them. » (BBNY 26) Il faut absolument une séparation de l'écrivain avec le reste du monde et une sorte de « maladie » : « I am not a priest but a sinner. I am not a psychiatrist but a neurotic. My neuroses are the nails and saucepan by which I get my living. If I were cured, I would have to go back to house-painting. » (BBNY 20) La mère de l'écrivain a effectivement confirmé qu'il refusait de se faire soigner de peur de perdre sa créativité. L'alcool devient, semblerait-il, le moyen pour Behan de maintenir l'artiste dans un état de maladie. Pourtant il aurait plutôt eu l'effet contraire : le succès qu'il avait tant cherché et la renommée internationale ont été fatals à sa vie et à son art.

Dans *Brendan Behan's New York*, c'est New York qui est célébrée, la ville qui a confirmé son succès au niveau international. Nous pouvons noter dans ce dernier ouvrage l'absence de

textes des chansons. Les anecdotes qui sont racontées concernent plus particulièrement les rencontres avec les artistes qu'il a côtoyés dans la « grande pomme ». Il y a un long passage qui suit une anecdote sur la façon dont Kerouac aurait forgé le nom de « beat generation » et dans lequel Behan explique son point de vue sur le statut de l'écrivain. Il semble insister sur l'unicité et sur l'indépendance de l'écrivain. Pour lui il n'existe pas de génération : « There is nothing that annoys me more than people who try to put a tag on generations of writers, as if all writing was done in a maternity hospital. In the name of God, writers do not come in generations. » (BBNY 144) Un écrivain ne peut pas avoir d'étiquette comme il l'explique ensuite : « Somebody asked me once, if I was a working-class writer. Now I am most definitely of working-class origin but I do not consider myself as a working class writer, or an Irish writer, or any other kind of specialized sect. I just consider myself a writer. » (BBNY 144) Dans ce passage Behan essaie aussi d'affirmer son indépendance vis-à-vis des autres auteurs irlandais :

Michael MacLiammoir, the famous Irish actor, once wrote in a newspaper that it was a pity that Irish writers were not more cohesive. He was referring to myself and Samuel Beckett, who is an old and very dear friend of mine and a marvellous playwright. I don't know what his plays are about, but I know I enjoy them... I don't know what a swim in the ocean is about, but I enjoy it. I enjoy the water flowing on me. (BBNY 144-5)

La comparaison avec la natation, une activité que Behan appréciait beaucoup comme il ne cesse de le rappeler, est assez particulière. La sensation de l'eau qui envahit son corps est la même que celle de l'art qui envahit son esprit et se répand en lui. Behan semble exprimer dans ces lignes que l'art comme d'autres plaisirs de la vie a pour but celui de divertir. Ici il insiste sur l'indépendance de l'écrivain afin de sortir de l'angoisse de l'influence et de toute catégorisation de l'œuvre. Cependant, comme nous l'avons vu, l'œuvre de l'autre est omniprésente dans les textes de Behan.

Dans les trois « talk books » nous avons l'impression que Behan parle de l'au-delà, avec la conscience d'une fin imminente. Les dernières lignes de chacun des trois ouvrages insistent sur la fin de l'histoire. *Brendan Behan's Island* se termine, comme nous l'avons rappelé plus haut, par la phrase : « Ireland is like that [...] rigid in some matters, free and easy in others. You can take it or leave it, and that's the end of my story and all I am going to tell you and thanks for coming along. » (BBI 191) L'image que Behan donne de l'Irlande à la fin de son discours renvoie en réalité à Behan lui-même, car dans le livre, l'Irlande n'est pas vraiment présente. Ce qui se prétendait un livre complet et détaillé sur le pays, ou peut-être un récit de voyage sur le modèle de *The Aran Islands* de Synge, devient une œuvre sur la mémoire de l'auteur. Dans



*Brendan Behan's New York* les derniers mots ressemblent à la fin des contes de fées : « my mother's people have lived happily, not ever after, for it is not over yet, but have lived happily most of the time in America, and with the help of God and varied, they will continue to do so. And the same to you and yours. » (BBNY 184) Le final de *Confessions of an Irish Rebel* évoque l'image du mourant prononçant ses derniers mots : « We began recording immediately. Loudly, and in a voice quite unlike his own, he threw out his words [...]. He continued for several minutes, his eyes piercing mine and defying me to interrupt, before his voice became softer, dwindling to a whisper and then fading altogether. » (Jeffs 205) Ce sont des mots d'un spectre, celui de l'auteur qui parle comme s'il était déjà mort, comme s'il était à sa propre veillée funèbre, mais qu'il n'y avait que lui pour se souvenir. D'ailleurs contrairement à *Borstal Boy*, où le mot mémoire et les verbes faisant référence à la mémoire sont pratiquement absents, dans les « talk books » Behan utilise souvent le verbe « remember » ou « remind », mais aussi le verbe « forget » et le mot « memory »<sup>26</sup>. Comme nous l'avons dit, il semble que dans ces trois ouvrages il soit question d'une mémoire involontaire : un souvenir en suit un autre, une anecdote vient à l'esprit, puis l'auteur interrompt la continuité de la narration pour donner ouvertement son point de vue. Suit alors un autre souvenir et ainsi de suite. L'impression qui en dérive est celle d'une liberté que se donne l'esprit de suivre un parcours qui n'est pas préparé d'avance. Les textes se caractérisent par une variété des rythmes qui semblent refléchir le procédé même du fonctionnement de la mémoire. Des pauses plus ou moins courtes, des répétitions pour retrouver le fil du discours, des chansons qui viennent à l'esprit et qui engendrent d'autres souvenirs, des digressions qui s'arrêtent soudainement lorsque la narration reprend.

Si certains éléments nous montrent que les « talk books » sont l'œuvre de la spontanéité qui dérive de l'oralité, l'idée de l'écriture n'est pas abandonnée. Rae Jeffs raconte :

...the session started well as he launched into a long and far from rabid discourse on the similarities between Northern and Southern Ireland, but soon his reaction to my questions became slower and the silent periods longer as he recollected and reshaped his answers. Beads of perspiration formed on his brow and his hair in the front became damp and matted, as he stammered and stuttered out of the elusive words, rephrasing his sentences many times before he would let them go. (Jeffs 120)

<sup>26</sup> Ici quelques exemples du lexique relatif à l'univers de la mémoire et de l'oubli : « I would prefer to forget » (CIR 40), « and then I fell to remembering » (CIR 107), « and Crippen was forever recalling the memory » (CIR 241), « I remember (CIR 156, 159, 221 et 226), « I have one great memory of it » (CIR 166), « I'll remember » (CIR 175), « I remember » (BBI 116 et 78), « we Irish have long memories » (BBI 186), « which reminds me of » (BBI 187), « I remember » (BBNY 80, 96, 116, 142, 151 et 170), « this reminds me of a story » (BBNY 30), « I can't never remember » (BBNY 138).

Les descriptions de Rae Jeffs, toujours riches en détails pittoresques, sont les seuls témoignages qui nous restent de ce travail d'enregistrement. D'un côté ils confirment cette alternance de rythmes qui reflète le travail mnémonique et, de l'autre, ils semblent indiquer le recours à un double procédé. Les mots fluides qui découlent de la spontanéité du conteur alternent avec des phrases recherchées et construites et répétées plusieurs fois afin de trouver la juste combinaison. Le travail est donc similaire à celui de l'écriture : écrire, effacer, changer, récrire. Le style oral ne peut être « pur » dans une société chirographique<sup>27</sup>, car l'écriture a profondément changé la façon de concevoir le langage oral. En prononçant un mot ou une phrase nous pouvons nous représenter la marque (le signifiant) de ce mot. La société chirographique est une société du visuel, un aspect qui s'est d'autant plus développé avec les supports électroniques. Lorsque Behan déclare « I'd like to put on record » (CIR 143), il pense peut être que l'enregistrement est comparable à l'écriture. L'expression « to put on record » se traduit souvent par noter, mais « record » a aussi signifié apprendre par cœur et, après l'invention du système de l'écriture, mettre par écrit. Vers la fin du XIXe siècle, elle a pris le sens qu'on lui connaît aujourd'hui : celui d'enregistrer du son ou des images sur une bande, un disque ou un CD. Behan semble voir la bande comme le support sur lequel la voix imprime sa marque, mais il est conscient que derrière ce travail d'enregistrement il y a celui de la transcription, du remaniement de ce discours imprimé sur la bande magnétique. Il peut nous faire penser au protagoniste de la pièce de Beckett *La dernière bande*. Comme Krapp, Behan n'est jamais dans le moment présent, mais toujours en train de revivre son passé à travers sa mémoire, cette mémoire qui est inscrite sur la bande pour garantir sa transmission à une postérité. Krapp prend conscience que son rêve d'artiste n'aboutira pas. La mémoire est hantée par le souvenir du passé parce que l'œuvre n'est pas complète : « Voilà j'imagine ce que j'ai surtout à enregistrer ce soir, en prévision du jour où mon labeur sera . . . (il hésite) ... éteint et je n'aurais plus aucun souvenir, ni bon ni mauvais, du miracle qui... (il hésite)...du feu qui l'avait embrasé<sup>28</sup>. » De même, les ouvrages de Behan sont incomplets car il leur manque le travail final de l'écrivain. L'obsession pour l'écriture alors que Behan enregistrait ses « talk books » nous montre à quel point l'activité d'écriture lui manquait. Elle traduit la prise de conscience que son *Opus Magnus* ne verrait pas le jour.

L'écriture permet la structuration de la conscience comme elle permet l'organisation chronologique du récit. Cette organisation manquait par exemple à la version enregistrée de *Confessions of an Irish Rebel*. Chaque séance commençait sans pour autant reprendre le récit là

<sup>27</sup> L'expression est empruntée à W. Ong (2002).

<sup>28</sup> Samuel Beckett, *La dernière bande* (Paris : Les Éditions de minuit, 1959, 23).

où il s'était arrêté. Ce que Behan enregistrait c'était des tranches de souvenirs. Il manquait donc le travail d'assemblage, ce que Behan n'a pas accompli pour ce livre, et dont sa collaboratrice s'est chargé avec la femme de Behan, Beatrice : « I had the completed text of *Confessions* assembled vaguely in chronological order and the first bound copy of *Hold Your Hour*, and while I considered it unlikely that Behan would look at either, I hoped that perhaps Beatrice might be able to supply some of the gaps which were blatantly obvious in the autobiography. » (Jefferies 228)

L'écriture permet aussi de relire ce qui a été écrit afin d'éviter les contresens et les répétitions (à moins qu'ils ne soient volontaires). Si le récit oral n'est pas la répétition d'une histoire entendue plusieurs fois avant d'être intégrée et « enregistrée » mais une nouvelle histoire, le discours risque de perdre sa fluidité, il risque de se faire envahir par des digressions qu'il est difficile de contrôler. Les répétitions et les contradictions du texte montrent les limites de l'acte créatif, tout comme les limites de la mémoire lorsque l'auteur essaie de reconstruire une nouvelle histoire. Les sociétés orales doivent incessamment répéter ce qui a été déjà dit maintes et maintes fois de manière à en assurer la transmission. Ainsi la connaissance passe par la mémoire : on apprend à travers l'expérience et on transmet ce que l'on a appris et qui doit être conservé par la mémoire. D'une certaine manière, l'écriture détruit la mémoire en fixant en dehors de l'esprit ce qui ne peut exister que dans l'esprit. Mais elle représente, du moins pour Behan, le support perpétuel de la mémoire car vers la fin de ses jours il semble se rendre compte que la parole est éphémère. Dans une société chirographique l'écriture est le symbole de la continuité, mais le langage oral est parfois structuré comme un texte. Il y a, en somme, un dédoublement du discours. Contrairement au style oral des sociétés qui n'ont jamais connu l'écriture, le style oral des sociétés chirographiques est un style volontairement oral mais qui naît avec la conscience d'être transcrit. Lorsque la volonté de l'auteur est celle de donner une vocalité au texte, il utilise des stratégies : il crée une structure fragmentée, il répète, il utilise le dialogue, il se sert d'un langage quotidien, il s'aventure dans des expérimentations verbales et ainsi de suite. Ces traces d'oralité dans le texte représentent ce que Zumthor appelle l'« indice d'oralité » c'est-à-dire « tout ce qui, à l'intérieur d'un texte, nous renseigne sur l'intervention de la voix humaine dans sa publication » (Zumthor 37). Il s'agit en somme de voir la deuxième face de l'objet que nous avons devant les yeux : le texte. L'essence de l'œuvre réside dans le dédoublement du récit entre l'écrit et l'oral comme la présence des chansons et des poèmes le font aussi comprendre. Ces formes d'art expriment l'existence d'un lien ancien et indissoluble de l'expression artistique avec la voix, un lien qui est parfois oublié dans les sociétés

chirographiques où la vue prime sur tous les autres sens. Si parfois, comme nous l'avons noté, la présence des chansons et des poèmes semble exclure le lecteur d'un moment très riche en signification (qui va au-delà du texte écrit), ils essaient de rétablir l'harmonie entre écriture et oralité, l'une ne pouvant pas exister sans l'autre. En effet, l'oral s'écrit et le texte écrit a besoin de retrouver une voix. Le texte écrit reste dans un état latent tant que le lecteur n'y mêle pas sa voix et il retombe dans cet état une fois la lecture terminée. Mais la transcription du discours oral ne fait que confirmer la nécessité de l'écriture. Le texte écrit a évidemment ses limites et la performance orale a besoin du support d'une technologie comme l'écriture ou l'enregistrement.

### 3.2 Au delà de l'écriture : Behan et les « technologies de la voix ».

Les années 1930 et 1940 marquent une étape importante dans la définition d'une relation étroite entre la littérature et la radio. En plus des adaptations des pièces, des romans ou des nouvelles qui ont fait de la radio le moyen par lequel un public plus large a eu accès à la littérature et au théâtre du passé, il y a eu une vraie tentative de la part des artistes d'exploiter ce support. Beaucoup d'auteurs se sont tournés vers la radio dès les années vingt, pour explorer d'autres moyens d'utiliser le langage. Beckett, par exemple, s'est particulièrement intéressé à ces nouvelles technologies, notamment à la radio et à la bande magnétique qu'il a introduite sur scène. D'autres artistes ont expérimenté ces nouvelles techniques au Royaume Uni comme John Drakakis le rappelle : « Dylan Thomas, Henry Reed, and Giles Cooper devoted a considerable amount of their time to writing for radio, while Samuel Beckett, like Harold Pinter and Susan Hill after him, was an occasional writer for the medium<sup>29</sup>. » Parmi les travaux de Brendan Behan nous pouvons compter trois *radio plays* et quelques fictions radiophoniques. Nous estimons qu'il est important de prendre en compte ces créations surtout lorsque nous nous intéressons à l'intérêt de l'auteur pour le style oral et à la performance ainsi qu'au travail de témoignage qui se dégage de ces œuvres.

Dans ce chapitre nous étudierons le rapport de l'auteur à la radio et à d'autres « technologies de la voix » sous trois aspects. D'abord, nous nous concentrerons sur les *radio plays* et les nouvelles que Behan a écrites pour la radio. Nous essaierons de considérer les caractéristiques de ces textes et les différences ou les similitudes existant avec d'autres œuvres de l'auteur. Puis nous nous interrogeons sur la relation entre l'art radiophonique et les aspects d'actualité et de factualité qui semblent le caractériser. Il semblerait qu'il existe une relation étroite entre la radio et le factuel, et que le support soit considéré comme étant un moyen de diffusion populaire. Pouvons-nous affirmer que l'art radiophonique est un art de la réalité ? Est-ce cette proximité à la réalité qui en fait un art populaire ? Enfin nous nous interrogerons sur l'oralité de la radio et de toute littérature transmise par une technologie qui, contrairement à la performance de l'oralité primaire, semble rompre avec l'idée de la présence. L'absence de tout corps visible et par conséquent la disparition de la figure du récitant fait de la « littérature de la voix » le lieu de l'imagination.

---

<sup>29</sup> John Drakakis, (ed.) *British Radio Drama* (Cambridge : Cambridge University Press, 1981, 14).

### **3.2.1 Écrire pour la radio : *radio plays* et *features***

L'écriture qui envisage la performance orale à travers les média est sans doute différente de celle qui est faite pour le support du livre. L'auteur doit tenir compte du fait que tout repère visuel est annulé, chose assez étrange pour un auditoire éduqué à l'image dans une société où l'image a acquis un statut privilégié avec le cinéma et la télévision. Entre le début des années cinquante et jusqu'avant sa mort, Behan montre un grand intérêt pour la radio ainsi que pour d'autres média. Nous connaissons les *radio plays*, mais d'autres textes qui ont été recueillis après sa mort semblent avoir été conçus pour des émissions radiophoniques, auxquelles Behan participa à cette époque. En 1951 Behan enregistra « On the Northside », un récit de son enfance à Russel Street, suivi en 1952 de *Moving Out* et *A Garden Party*, puis par d'autres émissions. *The Big House* fut diffusée en 1957 dans le *Third Programme* de la BBC, une émission qui avait déjà proposé de nombreuses *radio plays* parmi lesquelles *Under Milk Wood* (1954) de Dylan Thomas. Comme toute la production de Behan, il s'agit aussi de récits autobiographiques. Le travail de Behan pour la radio commence donc assez tôt, avant même la série d'articles publiés dans l'*Irish Press* (1954-1956). Peter Fallon, éditeur du recueil *After The Wake*, rappelle dans son introduction que la nouvelle « The Last of Mrs Murphy » fut envoyée à Francis MacManus ou à Mervyn Wall au début des années cinquante et diffusée probablement à la même époque dans la série d'émissions Radio Éireann<sup>30</sup>. Par rapport au texte de la nouvelle (publiée pour la première fois dans *After the Wake*) il est peu probable que Behan l'ait remanié pour une publication. Si l'on considère que « The Last of Mrs. Murphy » avait été diffusée, une révision pour l'édition du texte n'était pas vraiment nécessaire. Aucun projet n'existait, nous semble-t-il, visant à recueillir d'autres textes que les articles de presse. Le script (nous utilisons ce terme car il s'agit donc d'une fiction radiophonique) de « The Last of Mrs. Murphy » semblerait correspondre au genre de ce qui est communément appelé *radio features* par opposition aux *radio plays*. Lorsque le monde de la littérature et celui de la radio se sont rencontrés, une définition de la forme radiophonique s'imposa concernant tant les *radio plays* que d'autres genres qui s'adaptaient à la radio ou qui se développaient avec elle. Drakakis rappelle dans son ouvrage la différence entre les deux types de programme, une différence qui repose principalement sur le degré de factualité du récit. Les *features* auraient une nature documentaire

---

<sup>30</sup> Peu d'enregistrements sont conservés dans les archives de RTÉ, cependant nous savons que Behan avait participé à plusieurs programmes à l'époque et notamment qu'il avait une rubrique de ballades et chansons le samedi soir. Certains de ces titres ont été recueillis après sa mort, l'on retrouve par exemple trente titres dans l'album *Brendan Behan Sings Irish Folk Songs and Ballads*.

profondément liée aux faits, alors que la *radio play* est principalement un récit fictif (Drakakis 8). Inutile de rappeler que ce type de classification montre ses limites car des exceptions sont possibles dans les deux sens et les *features* peuvent aussi, d'ailleurs, présenter une histoire et des personnages fictifs, tout comme le théâtre radiophonique peut s'inspirer des faits réels. Mais en général les *features* sont liées à l'actualité, à l'observation et à l'opinion de l'auteur sur la société. Même lorsque l'auteur choisit une histoire fictive il faut que le récit des faits soit vraisemblable.

Lorsque nous observons le texte de « The Last of Mrs Murphy », aucune différence ne nous saute aux yeux par rapport à d'autres nouvelles. Au contraire, les parties dialoguées sont bien plus rares que dans d'autres textes et il est vrai que la présence des voix différentes est une des caractéristiques des scripts radiophoniques. En tout cas l'intérêt de Behan pour la radio était sûrement dû à la possibilité d'exploiter la pluri-vocalité, comme ses textes écrits le montrent déjà. Centrée sur la sonorité des mots et sur l'absence de tout repère visible, l'histoire racontée à la radio se veut simple à suivre. Elle doit montrer la richesse des personnages à travers leurs dialogues mais elle n'exclut pas la présence du narrateur comme *voix off*. De plus, elle repose sur la mémoire des auditeurs et doit faire en sorte que cette mémorisation soit facile. Les personnages doivent être facilement identifiables dès le début, car l'auditeur doit pouvoir vite reconnaître qui parle pour que la compréhension ne soit pas compromise. Le narrateur devient souvent un personnage dans l'histoire et doit être lui aussi facilement reconnaissable. Le récit radiophonique reprend les procédés de la littérature orale et joue sur le rythme, les rimes, l'intonation et les formules qui résument des concepts en peu de mots. Le temps est en effet également important. Les pièces et les récits radiophoniques doivent être conçus de manière à capter l'attention de l'auditeur du début à la fin avec le seul pouvoir du son et des images celles-ci étant construites avec peu d'éléments. Le texte radiophonique privilégie l'émotion à la raison, sûrement parce que l'auditeur n'a pas assez de recul et peut rarement revenir sur l'œuvre pour élucider des points trop obscurs. Mis à part quelques exemples, les *radio plays* ou *radio features* sont rarement diffusées assez souvent pour que l'auditeur puisse avoir une certaine familiarité avec le texte, notamment quand on parle d'un public large et qui n'est pas éduqué à cet exercice. Ce côté éphémère du support radiophonique est sûrement ce qui fait son charme mais aussi ce qui lui impose des limites. La simplicité peut en effet constituer une limite à laquelle l'auteur doit se confronter. Cette simplicité peut être par exemple trouvée dans le quotidien des gens dont la vie inspire l'auteur. Par rapport aux personnages, Philippe Hamon note dans son article sur le discours réaliste : « [il] jouera plutôt sur la connotation d'un contenu social que sur la dénotation

d'un trait caractériel ou physique. Sa démotivation même peut provoquer un effet de réel, en renvoyant implicitement à des contenus diffus comme : banalité, simplicité, vie quotidienne, personnage moyen, prosaïsme d'état civil<sup>31</sup> ». L'auditeur sera plus à même de suivre l'histoire et de la comprendre lorsqu'il reconnaît l'environnement, les valeurs et les codes auxquels il est confronté tous les jours et s'il se reconnaît dans le quotidien et les préoccupations des personnages.

Nous avons vu comment le début de la nouvelle de Behan « The Last of Mrs Murphy » nous montre en quelques lignes un environnement dans lequel beaucoup d'Irlandais auraient pu se reconnaître. Les détails ne sont pas nombreux mais ils sont assez précis pour que l'auditeur reconnaisse des objets familiers qu'il pourrait même trouver chez lui. La reconnaissance du décor dans le récit radiophonique est aussi très importante car la radio implique une participation plus active de l'auditeur :

'For when radio has to suggest a *scene* to the listener, it does best to give only a brief powerful hint from which, with the help of specially written *dialogue designed to an end*, the listener can without effort and perhaps only half-consciously, construct a scene from the innumerable landscapes or roomscapes (!) bundled away in his memory.' Reeds remarks take us back to the notion of the listener's creative role in incorporating himself into the action of the play [...] (Drakakis 23).

Comme nous le disions, l'art radiophonique doit faire appel à la mémoire de l'auditeur et la stimuler pour que la compréhension du récit soit claire et totale et, encore plus important, pour que l'auditeur puisse construire son espace imaginaire et être actif dans l'histoire. L'intrigue de l'histoire, comme souvent dans les textes de Behan, est très simple, voire inexistante. Dans « The Last of Mrs. Murphy », l'auteur raconte la dernière journée de Mrs. Murphy qui commence dans sa chambre et se termine à l'hôpital où ses voisins l'accompagnent après un dernier passage au pub où ils boivent des verres ensemble comme à une veillée funèbre : « Mrs. Murphy said she was going into the Refuge and it was a kind of a wake. » (AW 21) A travers la relation de l'enfant et de Mrs. Murphy, ainsi que les rapports entre voisins que l'auteur montre par le biais des dialogues, l'accent est mis sur les relations humaines et de voisinage qui caractérisent le Dublin de l'enfance de Behan et l'histoire fait d'ailleurs écho à d'autres textes tels que « The Confirmation Suit » où nous retrouvons la grand-mère et Miss MacCann ou « On the Northside<sup>32</sup> ». Ce dernier fait probablement partie de la même série de radio *features* que « The

---

<sup>31</sup> Philippe Hamon, « Un discours contraint », Barthes et al., *Littérature et réalité* (Paris : Seuil, 1982, 138).

<sup>32</sup> Contrairement à « The Last Of Mrs. Murphy » aucun script de ce récit radiophonique n'a été conservé. Nous nous limiterons donc à reproduire certains passages à partir de l'enregistrement aimablement fourni par la RTÉ.



Last of Mrs. Murphy ». Lorsque Behan fait référence au numéro seize de Russel Street, il insiste sur des détails, comme par exemple la présence d'un landau abandonné dans le hall, qui nous rappellent la description des maisons de Russel Street telle qu'elle apparaît au début de « On The Northside ». Ici l'auteur présente les trois types de maisons que l'on pouvait trouver dans le quartier :

[...] there were three classes of houses: private houses, set houses, and houses. A private house has a shut door [...] In a good private house there would be a notice from the landlady telling the tenants not to leave prams in the hall by order. A set house had a hall door. But it was only shut at night to keep out lobby watchers. Houses might have not hall door and if they had it was never shut [...] and nobody ever watched the stairs. (ON)

Ces détails (le landau et les portes), qui reviennent très souvent dans la narration de Behan, sont des éléments tellement caractéristiques et reconnaissables pour le public qu'ils donnent immédiatement à voir un environnement précis sans que l'auteur soit obligé de fournir une description détaillée du lieu<sup>33</sup>. Le landau revient deux fois dans l'histoire, la première lorsque le narrateur sort avec Mrs. Murphy qui trébuche sur le landau laissé abandonné dans le hall et le maudit. La deuxième fois lorsqu'ils rentrent : Mrs. Murphy risque encore de tomber et se rend compte qu'il y a un bébé à l'intérieur. Elle sort son argent de son sac pour le déposer à côté du bébé, ce qui cause la jalousie du narrateur. Dans « The last Of Mrs. Murphy » le rôle du narrateur est fondamental. Tout d'abord le choix de la voix narrante contribue à créer l'émotion parmi les auditeurs : il s'agit en effet de raconter l'histoire du point de vue d'un enfant de cinq ans et l'auteur insiste sur la relation avec les adultes. Lorsque Mrs. Murphy découvre le bébé dans le landau, elle est très attentionnée et le narrateur ne comprend pas pourquoi elle lui préfère le bébé :

I tried to speak but the tears were choking me. I thought she would give me one of the thrupenny bits anyway. It was like a blow in the face to me, and I'd done nothing on her but walked nice and easy down the street when she leaned on my head, and went over and got the snuff. She looked down at me, and I put the thrupenny bit into the pram, and turned my heart, and – cheeks and eyes full of tears – run through the hall and out into the street. (AW 19)

---

<sup>33</sup> Le numéro seize de Russel Street paraît être un endroit très particulier et bien connu par les habitants du côté Nord de Dublin. Behan nous raconte que la maison était loin d'être la plus tranquille, et que les personnes qui y habitaient n'aimaient pas dire que c'était leur demeure. Behan affirme se rappeler de trois femmes qui, en rentrant du travail, changeaient de parcours pour que les autres ne sachent pas qu'elles habitaient au numéro seize.

La scène qui décrit la déception de l'enfant est dramatisée à tel point qu'elle fait sourire. L'auteur met l'accent sur la réaction de l'enfant et insiste sur les larmes qui coulent sur ses joues. D'une manière, il s'agit d'une réaction normale pour des enfants car ils ont toujours tendance à exagérer, à « dramatiser ». D'ailleurs le narrateur est encore vexé lorsqu'il rentre à la maison alors que les adultes rient en pensant à sa réaction : « [my mother] brought me into Mrs. Murphy's, and the two of them talked and laughed about it while I didn't look at them but sat in the corner playing with Minnie Murphy » (AW 20).

La présence d'un narrateur est très importante dans les productions radiophoniques. Il peut par exemple permettre le passage rapide d'une scène à l'autre car il est indispensable de fournir à chaque fois un nouveau décor avec simplicité et efficacité<sup>34</sup>. Dans « The Last of Mrs Murphy » cela se fait très synthétiquement<sup>35</sup>. Dans « On the Northside », le narrateur utilise en plus des formules beaucoup plus proches du style oral telles que « as I was saying » (ON 1951) qui sont absentes de « The Last of Mrs Murphy ». On notera aussi la présence de chansons dans les deux *features*. Cela est plus frappant dans « On the Northside » où le narrateur chante les chansons en questions alors que dans « The Last Of Mrs. Murphy » il s'agit juste de quelques lignes et du titre.

Un autre aspect intéressant est l'interprétation du narrateur-récitant qui doit donner corps à des voix différentes. Si nous pouvons seulement l'imaginer dans « The Last Of Mrs. Murphy » nous avons la possibilité de l'entendre dans « On the Northside ». Behan prend une voix plus aiguë, plus grave, il imite les accents : « But if he wanted to imitate a policeman it was always a country accent we used. We never met a civic guard, or a teacher, or a doctor in the hospital that spoke like ourselves. [...] 'If you want to know then you better move on.' » (c'est nous qui soulignons) (ON 1951) Dans la dernière phrase que Behan fait dire à une infirmière, il insiste sur la prononciation des [t] et il roule exagérément les [r]. Dans ce type de récit que nous avons indiqué avec le terme anglais *feature*, il n'y a en réalité qu'une voix qui se transforme en prenant

---

<sup>34</sup> Peter Lewis, éditeur entre autre d'un ouvrage sur le théâtre radiophonique, (Peter Lewis (ed.), *Radio Drama*, London New York : Longman, 1981), est l'auteur d'un chapitre contenu dans l'étude de Drakakis sur les *radio plays* dans lequel il note l'importance du narrateur pour les transitions de temps et d'espace dans l'art radiophonique. (Drakakis 81)

<sup>35</sup> Dans la nouvelle, il y cinq passages d'un lieu à l'autre : de la maison au magasin ; du magasin au pub ; du pub à la maison ; de l'appartement de Mrs. Murphy au pub ; et enfin du pub à l'hôpital. Chaque fois le passage est très rapide et par exemple pour le pub un seul petit détail est fourni : « In the pub she sat in the corner and ordered a bottle of stout for herself and a dandy glass of porter for me. » (AW 18) Ensuite l'auteur laisse la place au dialogue. Dans le passage du pub à la maison nous observons la même chose : « We spent a bit of time in Jimmy the Sports and then went back down the street. I walked in front of her to lean on my head, slow and in time with her. The pram was still in the hall. » (AW 19)

le ton, l'accent et le rythme caractéristiques du personnage. Hamon explique : « le réel n'est plus qu'une *mosaïque linguistique* [...], le texte n'est plus qu'une répétition, toute manifestation d'idiolecte étant chargée de provoquer un effet de réel » (Barthes et al. 1982, 141).

Au contraire, les *radio plays* de Behan sont pensées pour être récitées par plusieurs acteurs, comme au théâtre. Si dans une pièce au théâtre ou à la radio le narrateur est généralement absent, il est aussi vrai qu'il peut parfois intervenir. Cela n'est pas le cas dans les pièces de Behan. Du moins pas directement. Cependant, si nous observons *The Big House*, le rôle du narrateur est pris par la « voix de la grande demeure » qui a certainement un rôle essentiel. Au début et à la fin de la pièce, cette voix apporte les informations nécessaires pour que le public puisse entrer sans tarder dans le vif de l'histoire. La participation active de la grande demeure au récit rappelle le rôle du narrateur et nous fait aussi penser au chœur, notamment lors de la dernière intervention. La fonction du chœur, outre qu'elle fournit des renseignements sur la situation et facilite la compréhension, est aussi d'apporter le point de vue de l'auteur ou en tout cas de suggérer la manière dont l'histoire doit être interprétée et comment le public est censé réagir. Ainsi le désaccord entre le ton de la voix et le contenu de son message annoncent dès le début l'ironie de la pièce au public. Le ton est majestueux : « *Intones slowly, majestically* » (CP 361), mais le contenu du discours se révèle aussitôt inapproprié : « *my bullocks, oh my bullocks* » (CP 361). Le mot « bullocks » fait en effet référence à l'animal mais surtout à l'expression courante qui renvoie à l'idée d'absurdité et qui termine aussi la pièce (CP 384). Le mot « intones » nous suggère aussi l'idée du chant, d'un passage récité, qui évoque encore le chœur.

En observant les scripts des pièces radiophoniques nous notons que les indications scéniques concernent surtout les éléments sonores. Après le discours initial de la voix de la grande demeure, la première indication concerne l'explosion : « *a tremendous explosion is heard* » (CP 361). Le bruitage est très important pour que l'auditeur puisse créer un espace scénique mental. Ainsi lors des changements de scène, nous suivons les indications sonores. La première scène se passe la nuit à l'intérieur chez Bodicea et Ananias Baldcock. L'arrivée d'autres personnages est annoncée par leurs voix : « *other voices...The heavy accents of the Civic Guards are heard.* » (CP 362) Comme nous l'avons dit, il est important que l'auditeur puisse repérer immédiatement les éléments qui permettent d'identifier et de reconnaître les personnages. Ici, c'est l'accent qui permet d'identifier le sergent avant son « apparition » et la raison de leur venue est aussi vite expliquée :

SERGEANT. Tell the 'tis only till morning. Just a bit of a refuge for the night is all we want.

LOONEY. I will sergeant, I will surely.

*Knocking on the door.*

Mashster, sir, and Mishstress.

MRS BALDCK [exasperated]. There's old Looney at the door. What can he want?

ANANIAS. Dionysius O'Looney is a loyal old soul. They have been butlers since the house was built. For three hundred years, as long as the Baldcks have lived there, there has always been a Looney in Tonesollock House. They have...

*Knocks again.* (CP 362-3)

Les personnages sont vite identifiés à leur manière de s'exprimer. Par exemple la réaction de Mrs. Baldcock (« *exasperated* ») est tellement exagérée que son personnage peut être immédiatement défini. Parfois c'est à travers les paroles des autres qu'un personnage est introduit, comme dans le cas de Looney qui est présenté à travers les mots d'Ananias. Lorsque l'action est assez soutenue, il est important que l'auditeur puisse avoir ses repères et comprendre tout changement de décor. Nous noterons qu'à la fin du passage que nous avons cité, les Baldcks ne laissent pas rentrer Looney et le sergent qui s'éloignent après avoir reçu l'autorisation de dormir sur place. Encore une fois c'est l'effet sonore qui indique leur départ : la dernière réplique du sergent est interrompue (l'indication scénique du metteur en scène stipule : « *They move off and his voice fades.* » CP 363) Les autres changements de scène sont similaires et l'on peut observer que le retour de Ananias et Bodicea plus loin dans le texte est encore une fois annoncé par l'explosion qui les réveille à nouveau : « *There is another explosion and a burst of machine-gun fire and shouting* » (CP 366). Ils se rendorment et ensuite le matin est annoncé : « *It is early morning and the birds are singing, they keep on tweeting for a little but not so noticeably.* » (CP 366) La nouvelle scène se passe quelques jours après, comme nous le comprenons grâce aux premières répliques de Looney et du sergent :

LOONEY. [...] A pity the Mashter and the Mishstress didn't delay a few weeks more before they thought of going away to Ealing.

SERGEANT. 'Tis so, then Looney. Sure, if they had waited a bit longer, only a few weeks, sure everything is back to normal. (CP 366)

Nous notons que les premières répliques sont toujours nécessaires pour que l'auditeur puisse se repérer vite dans l'histoire. Encore une fois, au passage d'une scène à l'autre, l'on peut observer

le même procédé. Le nouveau personnage est présenté avec quelques mots des autres et les bruits permettent de changer de décor :

LOONEY. Well, you'd include Mister Chuckles with the hill and dale robbers.

SERGEANT. Injubettiddley. And that ruddy English Angel that came down to see him this morning.

LOONEY. He's a plumber. He came down to repair the roof. Look, the two of them are up there now.

*On the roof. Seagulls screaming and roof noises generally.* (CP 369-370)

Ce type de réplique serait superflu si on observait la scène, mais sans aucun repère visuel les informations que y sont contenues demeurent indispensables. Il faut que les répliques des personnages et les bruits complètent la construction de la scène. Dans cette pièce, les changements sont nombreux, nous en observons un autre plus loin lorsqu'on passe de la maison au pub :

CHUCKLES. Start her up, Angel, and we'll get over to the Northside for a drink.

*Lorry starts again and off. Stops.*

*Public house. Sounds of bottles, glasses. Hum of conversation. When Chuckles and Angel enter, there are shouts of welcome, male and female.* (CP 376)

Le bruit du moteur du camion devient aussi un repère pour le public dans les scènes suivantes. Le son du démarrage et de l'arrêt du moteur indiquent le déplacement du groupe, par exemple du pub à la demeure où le groupe se rend pour la « dépendaison de crémaillère » (CP 380) pendant laquelle la maison est pratiquement détruite. Enfin nous observons le même procédé lorsque nous passons de cette scène à la dernière avant de retrouver Bodicea et Ananias Baldcock de retour à la maison : « *Holyhead Station. Rattle, roar, etc., of trains. Wheesh of brakes.* » (CP 383)

L'absence d'indications relatives aux déplacements des acteurs fait bien comprendre que la pièce a été pensée pour la radio. Les scripts des deux autres pièces radiophoniques ne sont pas aussi clairs à cet égard. Il convient de rappeler que les trois pièces ont été adaptées pour être représentées sur scène et on peut envisager que des modifications ont été apportées aux textes de *Moving Out* et *The Garden Party*, mais cela n'est pas clairement indiqué. En tout cas les textes de ces deux pièces sembleraient bien plus proche des textes dramatiques conventionnels que des scripts de pièces radiophoniques. Nous observons que *Moving Out* et *The Garden Party* sont divisées en scènes, respectivement cinq et treize, ce qui n'est pas le cas de *The Big House*. Même si nous avons parlé de scènes différentes pour cette pièce, il s'agit en réalité de changements de

décor faisant référence aux déplacements des personnages d'un lieu à l'autre, mais il n'y a aucune précision sur la division du texte de la part de l'auteur mis à part les effets sonores que nous avons remarqués. Nombreuses sont les indications concernant le décor, comme nous pouvons le noter dans *Moving Out* : « *It is breakfast time in the Dublin tenement flat of the Hannigan family. CHRIS, the mother, is preparing the meal.* » (CP 320) Si nous pouvons supposer que l'auteur prévoyait une *voix off* du narrateur, aucune indication ne le montre dans le texte. Dans une production radiophonique de 1978<sup>36</sup>, certains bruits permettant de fournir des indications au public sont ajoutés, pourtant ils ne sont pas mentionnés par l'auteur dans le script. L'on entend surtout des bruits de vaisselle et de couverts. Certaines indications concernant les bruits sont tout de même présentes dans le script, par exemple le son de la sirène de l'usine (CP 322) qui indique aux ouvriers qu'il faut partir au travail et qui permet ainsi de mettre fin à ce moment familial qui a permis de connaître les personnages et d'introduire le thème de la pièce. Mais certains détails nous font penser plutôt à une représentation sur scène qu'à une pièce radiophonique comme nous pouvons le voir au début de la deuxième scène : « *The light come up on the same scene a few minutes later.* » (CP 325) Chris Hannigan a envoyé son fils Noel chercher sa sœur à l'arrêt du bus car elle vient de recevoir la lettre lui notifiant l'attribution d'un nouveau logement. Sur le plateau, les jeux de lumière permettent de comprendre que quelques minutes ont passées entre la dernière réplique de Chris et le discours de Mrs. Carmody. Or, il est plus difficile de restituer cela à la radio. Cependant, nous comprenons qu'un certain temps s'est écoulé entre les deux scènes en écoutant les paroles de Mrs. Carmody. Le personnage de Mrs. Carmody était déjà présent dans la première scène chez les Hannigan (elle était venue apporter la lettre informant la famille de l'attribution d'un logement). Or elle ne dit pas grand-chose à part saluer tous les présents. Ainsi, lorsqu'elle parle dans le début de la deuxième scène, nous observons qu'il s'agit d'un discours déjà entamé dont le public aurait manqué une partie : « *Says I, says I, it's a while now since we had a pig's cheek and himself was always partial to a bit, especially the ear, but there's pig's cheeks and pig's cheeks in it.* » (CP 325) Le fait que la réplique n'est que la dernière partie d'un discours auquel nous n'avons pas assisté nous laisse la possibilité de comprendre que du temps a passé et rend plus crédible le retour de Noel avec Eileen. Cela offre à l'auteur la possibilité de mieux peindre le personnage de Mrs. Carmody. Le même procédé est mis en place dans le passage de la deuxième à la troisième scène. La deuxième scène se conclut avec Chris qui écrit un message à son mari pour le prévenir du déménagement et qui est interrompue : « *'Where a hot coddle has been cooked for you*

---

<sup>36</sup> Il s'agit de la production de Tim Danaher du 30 novembre 1978, RTÉ Libraries and Archives.

by-’ » (CP 328). La troisième scène commence par une indication scénique qui est suivie par la réplique de Jim qui lit la note en reprenant les derniers mots écrit par sa femme :

*When the lights come up, Jim, finished work and home for his dinner, is standing outside the door of his former apartment, reading the note.*

JIM. ‘– a hot coddle has been cooked for you, by your loving wife, Chris Hannigan.’ Is she gone out of the mind or what? 38, Ardee Road – that’s out in the new houses. (CP 329)

L’indication scénique nous montre que nous sommes à un autre moment de la journée car Jim rentre du travail. Cependant même sans cette indication il est facile de le comprendre en écoutant Jim répéter la dernière phrase de Chris. L’auteur en profite ainsi pour reprendre le fil de l’histoire, car la réflexion de Jim permet de récapituler les événements. Il s’agit d’un procédé typique du style oral qui permet au public de suivre plus facilement l’histoire. La troisième scène est très courte, elle est constituée seulement par la réplique de Jim qui rappelle son opposition au déménagement : « and when I see you again, Christina Hannigan, if it’s above in Ardee Road itself, I’ll give you a hot coddle. Hot coddle, indeed ! » (CP329) Il sort et cette fois l’indication scénique implique aussi l’élément sonore : « *The lights come up on the pub. Several people are standing around the bar. There is a bubble of talk and a rattle of glasses. JIM has just entered.* » (CP 329)

Dans *A Garden Party*, les déplacements, notamment dans la partie finale, sont très rapides. Chaque scène ne compte en effet que deux ou trois répliques des personnages. A partir de la sixième scène et jusqu’à la fin de la pièce nous assistons à des changements rapides et qui nous font passer dans la continuité du pub à la voiture de la police, à la maison des Hannigan (CP 354-8). Au théâtre, ces déplacements se dessinent pour le spectateur à travers les jeux de lumière. En lisant les indications scéniques nous pouvons supposer que les différents éléments de chaque décor sont présents sur le plateau (l’action est en effet trop rapide pour permettre un changement de décor pour chaque scène) et que la lumière se déplace selon l’endroit où l’action se passe : « *the lights come up on three GUARDS* » ; « *the lights come up on the pub scene* » ; « *The lights come up on the back garden of 38, Ardee Road* » et ainsi de suite. Parfois les indications des bruits sont présentes lors du passage d’une scène à l’autre, par exemple entre la sixième et la septième : « *sound of the car gathering speed and moving off as the light fade out.* » (CP 354) Behan utilise beaucoup cette technique de démarrer une nouvelle scène avec des discours ou des phrases déjà commencés et dont le public ne connaît pas le début. Ainsi, nous observons que la deuxième se termine avec Jim qui passe sa commande au gérant du pub :

« Hey, Mac, give us two— » (CP 347). Puis nous nous retrouvons chez les Hannigan où Mrs. Carmody et Chris attendent le retour des hommes. Dans la quatrième scène, Jim et Gibbon sont en train de parler au pub et semblent avoir oublié qu'ils doivent rentrer vite à la maison pour apporter la liqueur à Mrs. Carmody qu'ils ont laissée dans un état de semi-conscience après son malaise. C'est aussi la scène la plus longue où l'intrigue de la pièce est expliquée.

Si les derniers exemples d'indications scéniques nous suggèrent que la pièce aurait pu être écrite dans le but d'une représentation plutôt que d'une performance radiophonique, le déroulement de l'action et la suite des répliques nous permettent au contraire d'affirmer que le script est évidemment construit pour la diffusion à la radio. Les détails pour la mise en scène ont donc pu être ajoutés ensuite ou simplement considérés par l'auteur en vue d'une possible représentation. Bien que les deux dernières *radio plays* soient autobiographiques, Behan renonce à la voix du narrateur. Ces deux pièces semblent avoir été conçues exclusivement pour divertir le public, mais nous essaierons de voir comment, au delà du divertissement, elles contribuent avec les autres fictions radiophoniques à tisser un portrait de la société dublinoise. Même à travers les pièces qui sont censées être des œuvres fictives, c'est la réalité de cette société de l'époque que Behan veut montrer. Ce rôle de chroniqueur, de journaliste, de peintre de la société, semble être parfois critiqué par l'auteur mais il constitue une constante dans son œuvre.

### **3.2.2 Oral, populaire et factuel.**

Nous pouvons constater que le travail de Behan à la radio et l'enregistrement des « talk books » confirment la proximité du discours oral au « caractère factuel<sup>37</sup> ». Par discours oral, nous entendons à la fois la reproduction du langage oral dans le texte et l'*oraliture*, terme forgé par Ernst Milville et très employé aujourd'hui pour établir une différence entre la littérature écrite et la littérature orale, qui est non seulement liée à la performance d'un texte mais qui naît

---

<sup>37</sup> Nous renvoyons à G. Genette, *Fiction et Diction* (Paris : Seuil, 1991) et en particulier au chapitre 3 « Récit fictionnel, récit factuel » (41-95) où l'érudit distingue les deux types de récit en insistant sur le rapport du premier à l'invention et du deuxième à la « diction ». Si Genette oppose d'abord le récit factuel (l'histoire, le journal intime, le récit de presse, la biographie, le rapport de police, le potin quotidien, etc.) au récit inventé (Genette 9), il ne manque pas de démontrer les limites de son modèle en remarquant que les deux récits ne sont finalement pas si éloignés l'un de l'autre.



oralement. Par rapport au premier type, nous pouvons par exemple observer que l'écriture des articles semble prévoir une lecture à voix haute. Ce type de lecture semble assez familier à Behan. Nous savons que son père avait l'habitude de lui lire des livres à voix haute, et même lorsqu'il parle de *At Swim-Two-Birds*, de Flann O'Brien, dans un article de l'*Irish Press*, il déclare avoir assisté à des lectures à voix haute : « I listened to Peadar O'Flaherty read out bits of *At Swim-Two-Birds*, which he didn't always do coherently owing to bursting out laughing when it proved too much for it<sup>38</sup>. » La lecture à voix haute n'est donc pas une expérience nouvelle ou rare pour Behan, et en écoutant « On the Northside », nous avons par exemple l'impression que le texte est préparé en amont alors que la *feature* sur Joyce donne davantage le sentiment d'un discours improvisé. Pour ce qui est de l'*oraliture*, nous observons que si toute la production radiophonique de Behan a fait l'objet d'une écriture, seuls les « talk books » peuvent effectivement être considérés comme de la littérature orale proprement dite si celle-ci implique la création de l'œuvre par le seul usage de la voix, sans présence d'aucune écriture. En général tous les textes de Behan nous semblent à la fois être des textes écrits pour être prononcés et des discours oraux qui sont transcrits. Le fait est que les deux types de discours se recouvrent. Nous avons vu, par exemple dans *Borstal Boy* et dans les articles, comment l'écriture porte les signes de l'oralité. De même nous avons remarqué que les *features* et les *radio plays* se développent (certes pour un auditoire et pas pour des lecteurs) à travers l'écriture. L'activité radiophonique de Behan consiste donc surtout en la lecture, et bien évidemment en l'exercice d'un type d'écriture qui demande la performance ou la lecture à voix haute. C'est pourquoi, parmi les œuvres de littérature orale, nous considérons à la fois les fictions radiophoniques, les articles, certaines nouvelles, et bien sûr les « talk books ». Du fait de la mixité de ces œuvres nous préférons au terme d'oralité l'expression de « littérature de la voix » (formule inventée par Paul Zumthor) qui nous permet de considérer à la fois les créations orales qui sont transcrites et les créations écrites qui demandent une performance.

Si nous savons déjà que, pendant son séjour en France, Behan s'est familiarisé avec la publication dans les magazines littéraires, activité qu'il a continuée une fois rentré en Irlande, nous pouvons aussi avancer l'idée que l'expérience en France aurait pu rapprocher Behan de la radio. A Paris, à la fin des années quarante, lorsque Behan s'y est rendu pour la première fois, les intellectuels manifestaient effectivement leur intérêt pour la radio. Il ne s'agissait pas pour autant d'un intérêt toujours partagé par l'ensemble de l'élite littéraire. En effet, ce médium était souvent

---

<sup>38</sup> Brendan Behan, « Secret Scripture. A review of *At Swim Two Birds*, by Flann O'Brien », July 30, 1960 (Photocopy of Original in Special Collections, University of Delaware Library).

associé, comme « la littérature de la voix » en général, à la littérature populaire. Ainsi, les écrivains qui ont tenté l'expérience de l'art radiophonique ont été accusés de vouloir « vulgariser » la littérature. Jane Blevins a étudié les contradictions qui ont caractérisé le rapport de l'écrivain à son public à l'ère de la radio<sup>39</sup>. En France, le débat sur le rôle de l'écrivain et sur sa relation au public était inspiré par la renommée d'E.A. Poe et de sa « théorie des effets ». Poe s'était interrogé sur les relations qui devaient exister entre l'écrivain et ses lecteurs et s'était rapproché à une littérature plus ouverte au grand public. Pour Poe l'écrivain devait être un homme à tout faire : un artiste, un critique littéraire, un passeur de tradition ou de nouvelles connaissances.

Pour être considéré comme tel l'écrivain avait besoin d'être lu. Autrement dit, un écrivain ne pouvait exister sans lecteurs. Pour que le public s'intéresse à lui, l'écrivain devait savoir susciter des émotions, plaire, et souvent aussi divertir. La « théorie des effets » de Poe mettait l'accent sur la nécessité d'émouvoir le public. En acceptant de simplifier les idées, de se faire aussi le critique de son art et de celui des précurseurs, l'écrivain renonçait à un lecteur modèle, c'est-à-dire en quelque sorte un lecteur éduqué. Le rapprochement entre l'écrivain et le public « populaire » ne se fait pas toujours à l'avantage du premier car, comme le remarque Jane Blevins : « l'écrivain qui s'allie au public s'aliène les écrivains qui occupent des positions légitimes. Par contre le public est un groupe amorphe et aveugle qui n'a nullement le souci de la postérité en choisissant les ouvrages qui lui plaisent. » (Blevins 50) Behan affirme continuellement son statut d'écrivain dans les « talk books » et son droit de rentrer dans l'élite littéraire. Il refuse de se définir comme un écrivain « populaire » mais en même temps dans ses articles, il se met en scène comme tel en choisissant pour lecteurs des gens qui ne comprennent pas grand-chose à la littérature (cf. 239-240). Il semblerait donc que son besoin de reconnaissance dépasse son envie de s'affirmer comme écrivain d'élite (« it is better to be insulted than ignored » CIR 151). Pour Behan, être un écrivain équivaut surtout à être reconnu comme tel. Il explique cette idée dans un article publié dans *Vogue* en 1956 : « The first thing you have to do is to get the idea into other people's head that you are a writer<sup>40</sup> ». Il poursuit :

I started by going into pubs in Grafton street and writing for little magazines about being a house-painter. There was one of these magazines called *The Bell* and it went in for this sort of writing, and

<sup>39</sup> Voir Jane Blevins, *L'écrivain et son public à l'ère de la radio. D'Edgar Allan Poe à Paul Valéry...* (Bry-sur-Marne : INA Éditions, 2010).

<sup>40</sup> Brendan Behan, « The Woman on the Corner of the Next Block to Us », *Vogue*, 1956 (photocopy of the original in the Special Collections of the University of Delaware Library.)

writing about Donegal fisherman, and Monaghan bogmen and Belfast shipwright. Any day of the week, in *The Bell* office, you could meet these fisherman and bogmen taking up their manuscript, and getting away from fishing and turfcutting by writing about it.

Encore une fois Behan montre la difficulté qu'il a à se trouver entre deux mondes, celui d'une littérature d'élite et celui d'une littérature populaire. Lorsqu'il dit avoir écrit par passion (les œuvres politiques) et pour l'argent (les articles, les *radio plays*), Behan semble dédaigner ces supports populaires, qu'il considère juste nécessaires à sa survie : « I have written for love (political writing) and for money, radio, newspaper work » (Mikhail 113). Cependant cette proximité de l'auteur à un public plus large à travers l'utilisation des media, semble influencer toute l'œuvre de Behan. Le langage se fait aussi plus « populaire », ce qui déplaît parfois à certains lecteurs. Behan a souvent insisté sur sa relation difficile avec l'élite intellectuelle et avec la classe moyenne irlandaise, qu'il traite de « lâche<sup>41</sup> » dans *Brendan Behan's Island* :

[...] the middle classes are that way [dastards] to this very day. They will go to London and attend a play of mine or of Sean O'Casey's and they will inform all the English people that, of course to really understand this play you've got to come from Dublin. Back at home they will adopt either the straightforward outraged indignation of the censor and say: 'We think this is a disgusting and immoral play,' or they will say, as they have said about me, that I write to please English audiences [...] (BBI 19).

Behan insiste encore plus sur son attachement à la classe ouvrière : « their attitude is, well, they know me a long time, they've seen me around for as long as they can remember and they don't give a damn what I'm doing or think I'm doing. They've a great spirit and good neighbourly hearts – if they couldn't do you a good turn, well, they wouldn't do you a bad one. » (BBI 20)

Behan n'est évidemment pas le seul auteur à défier les mœurs et les codes des classes sociales haute et moyenne. Son art s'inscrit en effet dans un plus large mouvement qui se manifeste aussi en Angleterre avec les « angry young men » et aux États-Unis avec la « beat generation » et qui fait que la littérature s'éloigne de l'idée d'une corrélation incontournable entre élite et art. Le langage et les sujets de ce type de littérature se rapprochent de l'ordinaire et des classes populaires. Behan ne cache d'ailleurs pas son rapport avec les artistes américains et britanniques en racontant ses rencontres avec ceux-ci dans les « talk books » et plus précisément dans *Confessions of an Irish Rebel* et *Brendan Behan's New York*. Mais nous avons aussi vu

---

<sup>41</sup> En parlant de la bourgeoisie irlandaise Behan cite les observations de Yeats, Joyce et John Mitchell sur celle-ci. John Mitchell, selon les mots de Behan, a défini les personnes appartenant aux classes moyennes et de la haute bourgeoisie comme des « genteel dastards » (BBI 19).

comment l'image que Behan montre de l'Irlande est profondément liée aux artistes et, lorsqu'il les cite, il s'efforce toujours de montrer le lien qui existe entre ces artistes et lui-même (BBI 26).

Né dans un milieu ouvrier, Behan refuse l'appellation d'écrivain de la classe ouvrière (BBNY 48 et 144) mais en réalité son œuvre s'adresse à un grand public. Behan semble vouloir désacraliser la littérature d'élite et les valeurs qu'elle véhicule au moyen d'une littérature nouvelle et « communautaire ». Hanté par la tradition littéraire, l'art du précurseur devient le sujet des conversations dans l'œuvre de Behan et ses personnages, toujours d'origines modestes, peuvent citer des vers de Yeats. De plus, comme nous l'avons vu plus haut<sup>42</sup> les personnages de Behan s'éloignent du modèle « revivaliste » et par conséquent du modèle mythique. L'auteur refuse la mémoire collective liée au sacrifice et au martyr pour en créer une autre qui concerne les héros de tous les jours. C'est aussi le rêve de changer la société, de donner voix à ses opinions, de se faire entendre et de devenir le porte parole de la communauté. L'œuvre de Behan semble se définir par ce que Barthes appelle « le caractère déceptif de la littérature », car « l'œuvre est toujours écrite par un groupe socialement déçu ou impuissant » (Barthes 1973, 107). Si effectivement Behan semble plus souvent choisir le camp du peuple, il crée des personnages qui sont très critiques envers son œuvre. Il crée, ou plutôt peint, des personnages qui sont toujours attachés au romantisme de la Renaissance et aux grandes figures de la littérature irlandaise<sup>43</sup>. Behan affirme dans *Confessions of an Irish Rebel* : « I'm a writer, a word which does not exactly mean anything in either the English, Irish or American language. » (CIR 219) Si Behan dit qu'être un écrivain ne veut rien dire c'est parce qu'il croit que l'écrivain ne doit plus revêtir le rôle de l'intellectuel éloigné du grand public, mais qu'il doit au contraire se rapprocher de celui-ci.

La radio, de par son succès, représentait sûrement le support le plus adapté pour concrétiser ce rapprochement entre l'écrivain et le public. Dans ce sens l'écriture se rapproche de l'oralité, elle s'oralise et l'écrivain devient aussi l'intermédiaire entre le public et l'œuvre des précurseurs. Nous avons affirmé que, lorsque Behan parle des œuvres des précurseurs, il se représente surtout comme un lecteur. Dans ses lectures sur Joyce et ses commentaires sur ce dernier, Behan fait, par exemple, d'intermédiaire entre un public de masse et l'œuvre obscure de l'auteur. À côté de la radio, les publications dans les revues et les quotidiens sont aussi considérées des médias populaires. Cependant nous avons observé que *Borstal Boy* se veut aussi comme une rupture avec la tradition. Lien entre les autres écrivains et le public, l'auteur devient ainsi un passeur, il

---

<sup>42</sup> Cf. 2.2.2.

<sup>43</sup> *Idem*.

devient le support même du transfert. L'artiste peut se considérer comme tel parce qu'il a le don d'entendre toutes les voix qui le poussent à créer des personnages qui puissent incarner ces ombres. Le naturalisme des dialogues et des situations est possible parce que l'auteur a été affecté par la réalité quotidienne et la transforme en art.

Comme l'affirme McNiece, auteur de nombreuses fictions radiophoniques, « the radio feature is a dramatised presentation of actuality but its author should be much more than a *rapporteur* or a cameraman ; he must select his actuality material with great discrimination and then keep control of it so that it subserves a single dramatic effect. » (Drakakis 10) Si nous suivons l'affirmation de McNiece, la radio semble avoir un rapport privilégié avec le réel, ou plutôt dans les fictions radiophoniques le matériel que l'auteur travaille est tiré du monde réel. Cela suffit-il à faire de l'art radiophonique un art réaliste ? Même lorsqu'on considère l'art oral (le son peut, mieux que le signe écrit, donner une impression de restitution du monde réel) il ne s'agit inévitablement que d'une illusion, parfois très persuasive, de réalité : « le langage ne « copie » pas et ne peut pas « copier » le réel » (Barthes et al. 1982, 126). La caractéristique principale du style réaliste est de donner l'impression au lecteur (ou à l'auditeur) d'être en contact avec le monde tel qu'il est. Et ce monde représente aussi le sujet de prédilection de Brendan Behan, l'« actuality » à laquelle McNiece fait référence. Mais l'impression de réalité se fait surtout, comme nous le rappelle Philippe Hamon, par la reconnaissance du lecteur et de son interprétation.

Le vraisemblable [est] défini comme un code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur, donc assurant la lisibilité du message par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de « réel ». Ce n'est jamais le « réel » que l'on atteint dans un texte , mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction *a posteriori* encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'encrage, et qui est entraînée dans la circularité sans clôture des interprétants, des clichés, des copies ou des stéréotypes de la culture [...] (Barthes et al. 1982, 129)

Le problème ne se situe plus au niveau du sens produit mais au niveau de l'intention et de la relation entre l'auteur et le lecteur. Le discours réaliste devient un acte de parole défini par une situation précise de communication. Selon Hamon, le discours réaliste se veut aussi pédagogique, et le style se caractérise principalement par la redondance, l'anaphore, les procédés phatiques, « un rétablissement indirect de la performance de son discours » (Barthes et al. 1982, 134). Nous observons que lorsqu'il présente un fait du passé ou commente un événement récent Behan s'assure toujours que la compréhension soit garantie et il fournit les éléments nécessaires

comme nous l'observons dans ce passage : « [there] was a story I heard from the leader of a Flying Column about something that happened during the war of Independence. A Flying Column, in case you don't know, was a full-time mobile section of the I.R.A. They lived in the hills and off the country and performed great feasts from 1919 to 1921 » (BBI 16). Behan montre ses connaissances dans plusieurs domaines et passe de l'un à l'autre avec facilité. Par exemple, dans *Confessions of an Irish Rebel*, il nomme toutes les rues qui rayonnent à partir de la place l'Étoile à Paris et, lorsqu'il affirme que l'une d'entre elle porte le nom de Victor Hugo, il précise : « Hugo was born very far from the elegant street named after him, in the Rue des Feuillantines, off the Rue Jacob, and not far from the Irish College, and whose walls, it is said, a student climbed in 'forty-eight to join the barricade at St-Germain. His name was MacHale. » (CIR 210) Ce procédé rappelle la fonction du conteur qui est le savant et le passeur de connaissance à l'intérieur de la communauté. Comme dans la transmission du conte dans les cultures orales, il est nécessaire que celui qui écoute puisse s'approprier de l'histoire. Dans sa contribution à l'ouvrage *Littérature orale. Paroles vivantes et mouvantes*, Thierry Valentin explique : « le récit ne s'échappe jamais hors de la vie du récitant [...]. Même quand il est reçu par un auditeur, c'est en tant que connaissant d'une vie semblable à celle du narrateur qu'il le reçoit, le re-connaît, et c'est également à ce titre qu'il peut le retransmettre à son tour, en tant que récit devenu également sien<sup>44</sup>. »

Les sujets des fictions radiophoniques et des articles de Brendan Behan sont des sujets inspirés de l'actualité et de la vie quotidienne. À côté des thèmes développés dans ses œuvres, les procédés littéraires renvoyant au style oral pourraient nous pousser à définir Behan comme un écrivain populaire. Et si nous considérons nos dernières réflexions sur le réalisme de l'art de Behan, il semblerait que ces deux concepts coïncident. Bien qu'il soit impossible généraliser cette idée, nous avons l'impression que le récit réaliste est aussi populaire dans l'œuvre de Behan. Nous avons vu que l'auteur s'intéresse surtout à la conversation, aux récits spontanés, à la narration du quotidien à la narration conversationnelle. Forme souvent peu élégante et sans aucune aspiration littéraire (savante), la narration conversationnelle, cette parole ordinaire, que nous retrouvons dans plusieurs articles mais aussi *Borstal Boy* et dans les « talk books », présente des éléments intéressants sans vouloir aspirer toujours à l'élégance de la narration littéraire. Elle est souvent partielle, caractérisée par la polyphonie et l'aspect épisodique. Ce type de récit se montre aussi comme étant souvent sollicité par la curiosité de l'autre et il présente un

---

<sup>44</sup> Thierry Valentin, « Des récits au rhizome : usages du monde en Amazonie métisse », J.B. Martin, N. Decourt (ed.), *Littérature orale. Paroles vivantes et mouvantes* (CREA, Presses Universitaires de Lyon, 2003, 68-9) .

caractère fragmenté, surtout lorsque, comme on le voit dans les articles, le narrateur principal se fait fréquemment interrompre par les autres personnages. Plus que le narrateur, ce sont en effet les personnages qui ont un besoin de raconter. Lorsque la narration n'implique pas de conversation et qu'il s'agit de la seule voix du narrateur, nous avons un « monologue » qui est tout de même adressé à une communauté, celle qui est aussi représentée dans ces textes. Comme Behan l'affirme, ce qui l'intéresse est de peindre la vie au risque d'être confondu avec ces « écrivains » dont il parle dans l'article de *Vogue*. L'idée de réalité dans l'œuvre de Behan se traduit souvent dans la reproduction des situations ordinaires inspirées du quotidien. Les dialogues de Behan semblent évoquer les récits conversationnels. A ce propos Catherine Kerbrat-Orecchioni remarque que ce type de récit, inspiré de la « parole ordinaire », a été délaissé<sup>45</sup>. La chercheuse note que dans certaines situations « raconter équivaut à dire » et que les récits conversationnels « partagent certaines propriétés qui tiennent à la définition même du récit » bien qu'ils soient produits « par des locuteurs ordinaires, dans des situations ordinaires, sur des sujets ordinaires » (Martin-Decourt 101). Le sujet de la littérature, le monde dans lequel Behan puise son inspiration, est un monde ordinaire, un monde fait surtout de relations, de dialogues qui permettent aux personnages d'exister et de survivre. Behan affirme dans *Brendan Behan's Island* : « Stalin, in his day, said a number of sensible things and I think it was he who said that 'language is the memory of people'. » (BBI 119) La raison pour laquelle Behan donne autant d'importance à la communication et aux dialogues de ses personnages est qu'il essaie de maintenir la mémoire d'un peuple.

Si l'acte de communication devient l'histoire même nous pouvons aussi affirmer pour les « talk books » qu'il s'agit en quelque sorte de conversations qui commençaient par les questions de Rae Jeffs. Les titres des deux articles de l'*Irish Press*, « O, Tell Me All About the... Riots » et « The Tale of Genockey's Motor Car », expriment bien cette idée que dire le quotidien équivaut à raconter une histoire. Le premier est un texte sur la réception de la pièce de Synge à Dublin et sur le personnage du *playboy* dont Synge s'est inspiré pour la pièce. Ce texte en particulier souligne le lien de l'art de Synge au monde réel dont il s'est inspiré. Le deuxième article raconte l'histoire de la saisie d'une vieille voiture appartenant à Genockey par un shérif. Comme toujours le narrateur est un témoin direct de l'histoire. Le titre nous rappelle que le quotidien peut aussi devenir une histoire. Le mot « tale », notamment, indique à la fois une histoire vraie et une histoire inventée, voire un mensonge. Mais il renvoie généralement à un récit raconté avec

---

<sup>45</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, « Les récits conversationnels, ou la parole « ordinaire », c'est tout un art » (Martin – Decourt 100).

imagination. En effet, même lorsqu'on raconte un événement banal, nous sommes toujours partagés entre la dramatisation (qui rend notre récit plus intéressant) et la garantie de véridicité de ce qui est raconté. L'utilisation des procédés de la conversation mondaine, les anecdotes, les jeux de mots et les dictons par exemple, permettent de maintenir un contact avec l'auditoire et d'éviter que le silence ne s'installe, mais ils ne garantissent pas une véridicité absolue. Toutes les histoires de Behan sont des récits du quotidien et c'est la raison pour laquelle il n'y a jamais d'histoires extra-ordinaires chez l'auteur. Cependant pour intéresser le public, il faut que ces histoires soient exceptionnelles et ce n'est que l'acte de dramatisation de l'auteur qui les rend exceptionnelles, hors du commun. Raconter la réalité équivaut toujours à la rendre plus intéressante sans pour autant donner l'impression d'inventer complètement l'histoire. Le public s'intéresse aussi au récit réaliste parce qu'il peut retrouver son univers et, pourquoi pas, avoir une place dans l'histoire – et dans l'Histoire.

Malgré son rapport à l'imagination et à la fiction, ce type d'histoire doit maintenir l'illusion de réalité et utiliser les procédés qui le permettent. Le projet réaliste doit être cohérent et, selon Hamon, parmi les procédés permettant la cohésion il y a le flash-back, le souvenir (Barthes et al. 1982, 135).

I began telling Stephen about the pictures I'd seen, because I went to two shows a week since I was four for nothing, as my uncle owned a cine-variety house in Dublin and a picture house in Ringsend. And then I fell to remembering my grandmother who lived in the next house to ours, where she occupied the back top room with her son, Paddy, [...]. In the back parlour of this house lived a very old lady called Mrs. Mary Murphy. This was her real name actually and I'm not inventing it for effect. (CIR 108)

Nous sommes dans la partie des confessions où Behan raconte son voyage à Manchester pour libérer un prisonnier, mais le récit du voyage est continuellement interrompu par d'autres anecdotes dont celle introduite dans le passage que nous venons de citer. L'histoire de Mrs. Murphy est racontée dans les quatre pages suivantes (CIR 108-11) et d'autres personnages sont aussi présentés. Nous noterons dans ce passage la référence à l'environnement et à l'enfance du narrateur. Le lien entre le voyage et l'anecdote s'établit par la conversation sur les films, le rapport entre le cinéma et l'enfance du narrateur à travers la figure de son oncle. Dans ces pages, il y a aussi un autre élément relatif à l'environnement : le souvenir de sa grand-mère qui est à son tour lié aux lieux d'enfance et au personnage de la voisine. Pour P. Hamon, les relations avec l'environnement sont essentielles dans le discours réaliste : « La mention d'une hérédité ou d'une famille comme figure à la fois d'ancrage réaliste, de classement, de rappel et d'appel



d'information [...] comme figure de transfert et de circulation d'un certain savoir génétique [...], est sans doute une figure importante, sous une forme ou sous une autre, du discours réaliste. » (Barthes et al. 1982, 135)

Considérant le rapprochement que Behan fait souvent entre journalisme et littérature nous pouvons affirmer que l'idée que Behan a de l'auteur est celle d'un chroniqueur, d'un observateur de la société et d'un passeur qui va transmettre à la fois le savoir aux lecteurs et sa représentation de l'époque à la postérité. L'élément autobiographique omniprésent est une autre preuve de l'attachement de l'auteur à son époque. Mais pour pouvoir parler de soi, l'écrivain a besoin de l'autre. Il ne peut s'empêcher de témoigner de son temps et de l'analyser, de le comprendre et de l'expliquer à ses contemporains et à la postérité. L'auteur, comme Behan le dit dans une lettre<sup>46</sup> doit connaître le milieu dont il parle pour pouvoir le représenter : « I think I, as a Dublin man of working-class Connolly and Larkin Socialistic origin, would be a better Irish Guide to your readers than Mr. Rynne [...] » (Mikhail 82). La mémoire réinventée devient l'instrument d'un récit qui hésite entre biographie, autobiographie et socio-biographie<sup>47</sup>. La parole de l'auteur n'est jamais isolée mais toujours accompagnée par la parole de l'autre. La voix qui narre se fait en effet le porte parole de la mémoire des autres membres de la communauté. Donner la voix aux autres veut aussi dire interpréter leurs souvenirs et leurs expériences. Ainsi l'auteur choisit ses souvenirs de manière à rendre l'image de la réalité qu'il désire perpétuer.

### **3.2.3 La voix sans corps : la présence spectrale de l'auteur**

L'intérêt de Behan pour la radio et pour les technologies de la voix en général pourrait s'expliquer non seulement par sa volonté d'atteindre un public plus vaste mais aussi par le projet de restituer une voix au texte écrit. L'idée de restitution implique qu'il y a eu un passage en amont, que l'oralité a cédé la parole à l'écriture. Aux yeux de certains la parole vive apparaît comme étant plus naturelle et plus spontanée que l'écriture. Nous avons cité par exemple C. Kerbrat-Orecchioni qui affirme que « c'est le récit oral qui est premier, le récit littéraire étant une

---

<sup>46</sup> Behan écrit à l'éditeur de *The New Statesman and Nation* en réponse à une déclaration de Stephen Rynne qui affirmait que l'Irlande n'avait rien gagné en se « débarrassant des anglais ». La lettre est datée du 8 Décembre 1956.

<sup>47</sup> Jean Delay a forgé le mot indiquant avec celui-ci un récit qui décrit la société à travers l'histoire d'une famille et, nous rajoutons, d'un groupe ou d'une communauté.

forme secondaire de narrativité » (Martin – Decourt 101). De Saussure affirme aussi la primauté de l'oralité sur l'écriture. Cette dernière ne serait qu'une tentative de fixer ou reproduire le discours oral. Il s'agit aussi de la raison pour laquelle le discours oral semble plus à même de restituer le réel, le monde tel qu'il est. Or l'idée que l'écriture serait au contraire un langage différent du discours oral est aussi répandue. Barthes souligne la différence des deux langages qui sont dépendants de deux différentes zones du cortex et du corps, liés d'un côté au visage et à l'audition (et donc à la coordination des sons) et de l'autre à la main et à la vision (c'est-à-dire à la coordination des gestes)<sup>48</sup>. Derrida s'est aussi penché sur la question. Il voit dans le phonocentrisme l'expression de la tendance de la culture occidentale à vouloir déterminer la primauté de l'oral<sup>49</sup>. Généralement, l'écriture est condamnée à l'absence (absence de celui qui écrit et de la chose sur laquelle il écrit) mais seulement lorsqu'elle est réduite au rôle d'écriture phonétique, c'est-à-dire de mode de transcription ou de représentation d'un discours oral. Elle est en effet la représentation qui se substitue à la chose qui est à l'origine, dans ce cas au mot prononcé (Lucy 123). Pour Derrida tout signe, écrit ou prononcé, est en quelque sorte la marque de l'absence de la chose dont il est le signe (Lucy 123). Donc lorsqu'on parle de présence dans le discours, c'est à la présence du locuteur qu'on fait référence et non à la présence de la chose dont le signe est la trace. De surcroît, si on pense à tout type de conversation à distance, par exemple la conversation au téléphone ou la diffusion radiophonique, nous nous rendons compte que la voix seule ne peut garantir cette présence. Pourtant lorsque nous nous servons de la voix nous n'avons pas l'impression d'utiliser des signes et nous croyons qu'il y a un lien indissoluble entre ce que nous disons et ce que nous pensons. Contrairement à la vue qui externalise et éloigne, le son est intériorisé ou plutôt il arrive de l'intérieur donnant le sentiment que la parole prononcée par la voix est l'expression même de la conscience. Ainsi, l'on pourrait supposer que l'écriture implique un éloignement de l'écrivain avec la chose. A l'inverse, lorsqu'on parle on a l'impression que ce qui est dit est présent. Ainsi, explique Derrida, « [l]e signifiant animé par mon souffle et par l'intention de signification est absolument proche de moi. » (Derrida 1972, 87) A la radio le locuteur s'entend et sait qu'il est entendu : parler nécessite aussi bien de

---

<sup>48</sup> Voir Barthes (1973) en particulier l'introduction de C. Ossola.

<sup>49</sup> Derrida rappelle dans *La voix et le phénomène* l'intérêt que la phénoménologie porte à la vive voix et le rapport étroit que celle-ci établit entre *phonè* et *logos* : « On s'étonnera moins devant l'effort tenace, oblique et laborieux de la phénoménologie pour garder la parole, pour affirmer un lien d'essence entre le *logos* et la *phonè*, le privilège de la conscience [...] n'étant que la possibilité de la vive voix. La conscience de soi n'apparaissant que dans son rapport à un objet dont elle peut garder et répéter la présence, elle n'est jamais parfaitement étrangère ou antérieure à la possibilité du langage. » Derrida, *La voix et le phénomène* (Paris : Presses Universitaires de France, 1972, 14)

s'entendre que de se faire entendre. Parler n'est pas seulement s'adresser aux autres mais implique aussi l'acte de se parler à soi-même et d'exister au moment présent de l'énonciation :

Les signes phoniques sont « entendus » du sujet qui les profère dans la proximité absolue de leur présent. Le sujet n'a pas à passer hors de soi pour être immédiatement affecté par son activité d'expression. Mes paroles sont « vives » parce qu'elles semblent ne pas me quitter : ne pas tomber hors de moi, hors de mon souffle, dans un éloignement visible [...]. (Derrida 1972, 85)

Lorsqu'on essaie de se souvenir, on tente de ramener le passé au présent. L'acte d'énonciation du souvenir indique la présence de celui qui se souvient et l'absence du « je » qui est l'objet du souvenir. L'abondante présence d'expressions telles que « I think » et « I suppose » dans les « talk books » nous confirme la nécessité d'imposer la présence du locuteur et la survivance du « je » et de l'époque dans laquelle il vit car, pour Behan, exister implique aussi donner son opinion. Nous venons de voir l'importance de la lecture (ou relecture) de la société et de l'histoire pour l'auteur. Behan raconte avoir fait la critique d'une pièce pour Radio Éireann. Dans une lettre à l'éditeur de *Evening Herald*, publiée en juin 1957, il rapporte : « I enjoyed myself, not at the play, but at the microphone, telling the public what I thought of it. » (Mikhail 109) Cette formule semble suggérer qu'exprimer son opinion semble est l'expression même de l'existence. Dans les nombreuses interviews qu'il a accepté de donner, il parle de la rébellion de 1916, de la peine de mort, et d'autres sujets d'actualité. Ce besoin que Behan ressent de donner son opinion est aussi visible dans les « talk books ». Nous le voyons par exemple dans *Brendan Behan's New York* lorsqu'il donne son opinion sur l'homosexualité : « Now I think that people have much more to trouble them than how adults behave. I am of course of the opinion, like every reasonable man, that any kind of sex with any sort of interference with kids, of say under fourteen, should be prohibited by law. » (BBNY 109) Il s'agit d'un sujet qui lui était certainement cher, tout comme les conditions de détention des prisonniers qui constitue le thème principal de *The Quare Fellow* et qu'il commente souvent dans ses récits : « Now I don't know who should be in prison, but sometimes I think the people who dish out the sentences should try their luck in them. » (CIR 115) Mais Behan s'exprime aussi souvent sur la politique nationale. Nous pouvons l'observer, par exemple, dans *Brendan Behan's Island* : « [...] if you want to make a revolution, it's as well to go and learn something about politics. By politics, I do not mean, of course the tactics of the pitch-and-toss school spiv [...]. Nor by politics do I mean the tweedy frugalities of Eamon de Valera. » (BBI 88)

Grâce à la radio la distance entre l'écrivain et le public est réduite car la voix arrive à l'oreille de l'auditeur malgré l'absence du visage et du corps du récitant. Cependant l'artiste

devient invisible, sa parole est idéalisée parce qu'elle est orale et éphémère : « cette présence immédiate tient à ce que le « corps » phénoménologique du signifiant semble s'effacer dans le moment même où il est produit.[...] Cet effacement du corps sensible et de son extériorité est *pour la conscience* la forme même de la présence immédiate du signifié. » (Derrida 1972, 86) Déjà, à travers le théâtre Behan essaie de rendre au signe phonétique toute sa puissance. Dans *The Hostage* c'est le fantôme de Leslie qui prononce les derniers mots et, dans *Richard's Cork Leg*, il s'agit du spectre de Cronin. Dans *The Big House* la voix de la maison est une voix absente qui vient d'ailleurs. A la radio, l'acteur ou le narrateur est une voix sans corps et, même si la parole arrive directement à l'oreille du public, elle rappelle continuellement l'absence du visage. Plus que le théâtre, l'art radiophonique permet la dissolution du corps. La voix désincarnée semble venue d'ailleurs, elle symbolise la mort de l'auteur mais aussi sa présence infinie. L'absence du visage qui parle restitue toute sa force au verbe car la présence de celui qui n'est plus réside avant tout dans le souvenir de sa parole et comme l'a bien dit Sylvain Santi : « l'absence est peut-être et plus qu'autre chose, ce qui restitue la présence la plus nue<sup>50</sup>. »

Nous nous appuyons encore sur les thèses de Derrida pour revenir sur l'idée du rapport du « je » à sa disparition car pour le philosophe français le « *je suis* » n'est vécu que comme « *je suis présent* » et « l'apparaître du je à lui-même dans le *je suis* est donc originairement rapport à sa propre disparition possible. *Je suis* veut donc dire originairement *je suis mortel*. » (Derrida 1972, 60) Le discours est donc une représentation de soi en vue de sa disparition. Cette idée de disparition hante l'auteur des « talk books ». Les souvenirs deviennent une présence spectrale parce qu'ils ont une voix réelle, vive, mais le corps est absent.

Contrairement au théâtre où, dans la plupart des cas, la voix accompagne ce que le spectateur voit, la fiction radiophonique rend le spectateur « aveugle » et le recentre sur lui-même. Lorsque rien n'est donné à voir le spectateur est amené à construire une image et le fera sur la base de son expérience. La littérature de la voix oblige les auditeurs à puiser dans leur expérience et aussi dans leur mémoire. La voix émane ainsi de l'intérieur de celui qui parle et va vers l'intérieur de celui qui écoute car le son résonne dans le corps :

The amazing advantage of listening without sight to words which are arranged to build emotions-compelling situations is that every person places the emotions in a setting fitted to or known by him. Thus the emotion becomes a power interacting with a personal experience. Here the artificiality is

---

<sup>50</sup> S. Santi, « La voix de la présence disparue », *La bande sonore. Esquisse d'une théorie de l'oralité dans la littérature et au cinéma* (Centre d'études et de recherches interdisciplinaires sur le processus de la création, Université de Savoie, Edition Aleph, 2002).

entirely done away with, and if the ability of the speaker is of a high order, the emotion of the situation is universally accepted – it becomes a personal picture adapted to the mentality of the individual and assumes a reality which can be far greater than any effect provided on an ordinary stage (Drakakis 19).

En allant puiser dans l'univers du quotidien du public, l'auteur lui offre possibilité de trouver dans le souvenir de son expérience les images qui vont donner à voir le monde raconté. Il y a fondamentalement dans l'expression individuelle un message universel que chacun peut interpréter selon son expérience. Le support vocal privé du corps permet l'universalisation et le partage de cette expérience. La voix désincarnée peut en effet se matérialiser dans chaque corps de manière différente.

Dans son rôle d'observateur, d'interprète de la société et de passeur, l'auteur ne renonce pas au souvenir de soi. Toute expression semble devenir une brique de son histoire. Les jeux de la mémoire et de l'oubli, le maquillage des souvenirs, l'assomption de rôles différents, l'utilisation de média divers, tout doit contribuer à peindre une image « idéale » de l'auteur. Pour Behan, « idéal » équivaut à humain, ordinaire. Le récit d'une histoire personnelle devient à tout moment le support du fantasme de l'auteur et du jeu. Ainsi, même dans les *radio plays*, l'élément autobiographique est toujours présent. Lorsque l'auteur choisit de ne pas se métamorphoser en un narrateur qui serait son double, les autres personnages deviennent aussi le support de l'expression de sa propre identité. Nous le voyons, par exemple, dans *Moving out* car le personnage de Noel, le fils âgé nous rappelle l'auteur avec son humour mordant. Dans *Richard's Cork Leg* le personnage de Cronin est clairement basé sur Behan et exprime de le point de vue de l'auteur. Lorsqu'il n'y a pas un seul personnage, Behan donne ses mots à toutes ses créations. Comme les personnages au théâtre, les personnages des *radio plays* sont une présence représentant l'absence. En d'autres termes, ils mettent en scène une représentation du passé et sont ainsi la mémoire du passé face au public. La réunion entre passé et présent se situe dans l'acte immédiat de la parole. Mais cette réunion est provisoire, contrairement à l'écriture qui garantit la pérennité. Le développement des nouveaux média et leur contribution à l'art en général rend plus vague cette différence entre écriture et oralité, entre littérature et *oraliture*. Si la littérature orale a été jusqu'à maintenant reléguée au rôle de performance, ces médias permettent d'enregistrer la voix et enlèvent ainsi à l'écrit son ancien privilège de conservation de la parole. La radio et la bande magnétique semblent les supports idéaux du souvenir. Par les effets de ces média, qui permettent d'entendre la voix sans la présence du corps physique qui la prononce, nous avons le sentiment que le récit est la trace présente de l'absence du « disparu ».

L'art de Behan semble être une préparation à la disparition. Nous avons vu comment les thèmes de l'absence et de la mort hantent l'auteur et ses œuvres, les premières comme les dernières où de toute évidence la disparition devient une idée de plus en plus pressante. Les récits radiophoniques ainsi que les pièces sont des récits d'un monde qui est en train de disparaître. Dans *Moving Out* et *The Garden Party* ou encore dans « The last of Mrs Murphy » il s'agit l'enfance de l'auteur. Dans *The Big House* c'est une époque qui s'achève, une fin qui témoigne aussi les changements de la société. Enfin, dans les « talk books » ainsi que dans *Richard's Cork Leg*, c'est la disparition de l'auteur qui est en jeu comme le remarque aussi J. Brannigan : « [they] repeatedly return to representations of memory, subjectivity, and morbidity, to produce a kind of 'epitaphic' discourse. » (Brannigan 153) Dans tous les cas, l'art devient le moyen de survivre à la disparition. La lutte pour la survivance se manifeste notamment dans la volonté de ne jamais arrêter de raconter, et s'explique par le refus de la perte du présent. Il faut continuer à parler et continuer à s'écouter pour maintenir le présent. La parole et avec elle le récit deviennent passés au moment même où ils sont prononcés : continuer la narration équivaut à maintenir en vie ce présent, à faire qu'il reste toujours actuel. C'est la raison pour laquelle la fin de chaque histoire n'est jamais une fin mais un nouveau début, même si le nouveau début implique la répétition. Et lorsque la « parole vive » s'arrête, la survivance réside dans l'écriture, dont le but ultime est paradoxalement la pérennité, la vie après la mort : « to dream of infinite self presence is to write » (Lucy 92).

### 3.3 Imaginations, images et mémoires.

Écrire, en ancien français *escrire*, signifie, comme nous le rappelle Zumthor, « aussi bien dessiner ou peindre que tracer des lettres » (Zumthor 138). L'écriture est donc une figuration, une représentation. Dans un projet réaliste, l'image a aussi une grande importance : « dans son effort informatif, le texte réaliste pourra jouer à fond sur la complémentarité sémiologique : le texte se présente alors comme surcodé [...] et peut entrer en redondance des illustrations, des photographies, des dessins, des diagrammes, ou bien redoubler son information par des procédés diagrammatiques internes » (Barthes et al. 1982, 139). Le travail de représentation et de monstration est très important dans l'œuvre de Behan qui cherche son matériel dans le monde tel qu'il est et tend au vraisemblable. De même, nous avons souligné auparavant le rapport étroit entre mémoire, images et imagination. La recherche et restitution des souvenirs se fait à travers la construction d'images. Bien que le fonctionnement de la mémoire fasse toujours l'objet d'études et qu'il soit toujours remis en question, il semblerait que la présence de l'image et son rôle capital dans le recouvrement du souvenir soient tout de même établis par les différentes approches. Aussi, le lien entre mémoire et imagination semble maintenant accepté. Par imagination, on entend la capacité à présenter les choses en leur absence, et ce concept se lie à la mémoire par l'idée de ramener à l'esprit les images du passé, de ramener à la présence la chose absente. La plupart des souvenirs se présentent à nous sous forme d'images, comme des tableaux à travers lesquels nous pouvons revoir les objets, les visages, les lieux du passé. Il faut rappeler tout de même que, bien que profondément liées, imagination et mémoire se distinguent par leur rapport à la réalité. L'imagination, contrairement à la mémoire, peut nous éloigner du réel et nous pousser vers l'irréel. L'acte de mémoire, au contraire, n'est pas un acte complètement libre (du moins s'il vise à être fidèle au passé), il est contraint par la recherche dans le temps et l'espace alors que l'imagination est hors du temps et hors de l'espace. Elle permet de tenir le monde réel à distance et d'y échapper. Lorsque la mémoire est trop débitrice de l'imagination, nous courons le risque de prendre nos fantasmes pour des réalités et de ne plus faire la différence entre le passé vécu et le passé imaginé. La prédominance de l'imagination dans l'acte de recouvrement advient lorsqu'elle ne se soucie pas de l'exactitude de la mémoire mais vise seulement à transformer l'acte de remembrance en matériel artistique et donc *artificiel*.

Si la mémoire ne peut se passer du visuel, il reste à établir dans quelle mesure l'image participe à la restitution de la chose remémorée et quelle est la place laissée à l'imagination dans le souvenir. Dans la continuité de ce que nous venons d'observer concernant le rapport entre l'œuvre de Behan et le monde réel dans le texte écrit d'une part et le texte oral de l'autre, nous

allons essayer de montrer comment le souvenir (et quel type de souvenir) se met en place à travers l'utilisation de l'image et de l'imagination. Ainsi nous nous intéresserons principalement à trois aspects. D'abord, nous parlerons de la collaboration de Behan et Paul Hogarth dans le « talk books » afin d'analyser l'importance de l'illustration dans le texte et dans la création du texte et le rapport de l'image au factuel. Puis, nous étudierons la poétique de la représentation du souvenir dans l'œuvre de Behan et les artefacts qui sont utilisés afin de donner à voir. Enfin, nous nous tournerons sur le rapport de l'auteur au cinéma et la relation étroite qui nous semble exister entre l'écriture de Behan, et notamment *Borstal Boy*, et le septième art.

### **3.3.1 Behan et la collaboration avec P. Hogarth : le texte et l'image**

Peintre et illustrateur, Paul Hogarth a travaillé avec de nombreux artistes dont Lawrence Durrell, William Golding, Graham Greene, et bien sûr Brendan Behan. Son amour pour le voyage a sûrement inspiré son art qui peut se lire généralement comme un travail de reportage, un acte de mémoire concernant des personnes, des événements et des lieux, partout dans le monde. Chine, Pologne, Grèce, États Unis, Afrique du Sud, Egypte sont certaines des destinations qui ont inspiré les livres illustratifs de Hogarth. Son penchant pour le reportage est théorisé dans un livre que l'artiste a écrit en 1967, *The Artist as Reporter*, et dans lequel il parle du « pictorial journalism ». La relation entre artiste et société semble correspondre à l'idée de Behan de « peindre » le monde réel, comme il l'affirme dans une lettre adressée à son ami et ancien camarade de l'I.R.A., Bob Bradshaw. Behan indique à Bradshaw qu'il s'est inspiré de la réalité pour créer les personnages de sa pièce *The Landlady* : « the landlady like you guessed when you gave me that pull over Synge, really lived. Ask Sean, he knew her well and all the rest of the tribe, too. Don't mean to say that any of them are exactly and in every detail as I described them (and I painted them, didn't photograph them). But I do claim to have taken nine real Dublin slummies and stuck them on paper. » (Mikhail 27) Behan attache beaucoup d'importance au fait que ses personnages soient inspirés de personnes ayant vraiment existé. L'idée de la peinture opposée à la photographie semble rejoindre celle du reportage exprimée dans l'art du dessin de Hogarth qui insiste particulièrement sur l'économie de l'image. Comme le photographe, le peintre ne peut montrer qu'une partie de la réalité (c'est-à-dire ce qui est inclus dans le cadre), ce



qui apparaît déjà comme une lecture personnelle et subjective de la réalité qui se dessine à travers le choix de l'artiste. Mais contrairement au photographe, selon Hogarth, le peintre ou le dessinateur peuvent en plus sélectionner les éléments à inclure ou à laisser en dehors de la scène dessinée ou même ajouter des détails<sup>51</sup>. La prose minimale de Behan reflète cette idée du choix, qui appartient aussi à l'écrivain, de ce qui doit être inclus dans la description et ce qui doit au contraire être laissé de côté. Behan semble croire que la narration doit être concise, comme il l'exprime lorsqu'il loue le style de Mickey Traynor, un autre camarade de l'I.R.A., dans la même lettre à Bradshaw : « his stories are rather sparse and economical, but this I consider a great advantage more than anything else. » (Mikhail 28)

Hogarth et Behan semblent aussi avoir partagé un passé commun. L'illustrateur a en effet combattu à côté des Républicains en Espagne, montrant son attachement à certains idéaux politiques. L'affirmation d'un de ses proches dans un article du quotidien anglais *The Independent* nous en fournit un témoignage : « According to his close friend Ronald Searle, Hogarth was "the original angry young man". Fired by the radical left-wing politics he acquired as a student, he lied about his age and went off to join the Republicans in Spain. War inevitably proved to be less than glorious and the Communists soon returned him to England when they discovered that he was still only 17<sup>52</sup>. » Dans le même article Fenwick rapporte aussi une déclaration de l'artiste qui insiste sur le choix d'éléments importants dans la restitution du réel : « I developed a very strong sense of composition and design and the ability to extract elements of significance. Editing and exaggeration are also important. The problem is how to make an image compelling, even in an aesthetic way – not just to sit down and make a record. » Cette affirmation indique que, même s'il vise à reproduire le réel, le travail de l'artiste ne peut se limiter à noter et restituer le réel, mais il doit le travailler pour en donner une image fascinante et convaincante à la fois.

Behan et Hogarth ont voyagé ensemble en Irlande et à New York :

In 1959, Hogarth joined Brendan Behan on a trip to Ireland to illustrate Brendan Behan's *Island* (1964). He described the experience as "very strenuous. It took us once three days to get from Dublin to Connemara, in the west of Ireland, because we had to stop at every pub along the way." [...]

---

<sup>51</sup> Simon Fenwick, "Paul Hogarth an Extraordinary Artist", *The Independent*, 7 janvier 2002.

<sup>52</sup> *Ibid.*

Three years later he travelled to New York to illustrate Behan's book on the city, and to his surprise found he liked the "vulgarity and multi-ethnic variety" of the country<sup>53</sup>.

Le résultat qui dérive de la collaboration des deux artistes est une œuvre hybride, un double récit car il est raconté par deux personnes différentes, mais aussi parce qu'il utilise deux média.

L'intérêt de Paul Hogarth pour certains sujets tels que l'architecture, les gens et les paysages se retrouve aussi dans les illustrations pour *Brendan Behan's Island* et *Brendan Behan's New York* et se marie parfaitement avec l'intérêt de Behan pour les lieux et les personnes qui les habitent. Dans les deux « talk books », la prose de Behan et les dessins de Hogarth coexistent dans le seul but de raconter et de donner à voir l'ordinaire, de nous faire faire un voyage à travers des images. Pour le lecteur, il s'agit donc d'un double parcours : lecteur et spectateur à la fois, il doit suivre deux histoires différentes et voir deux réalités différentes à partir desquelles il construira une nouvelle histoire et une nouvelle réalité.

De toute évidence le point de vue n'est jamais le même et les éléments sélectionnés pour restituer la réalité d'une scène non plus. Dans *Brendan Behan's Island* notamment, le point de vue de Hogarth est celui d'un « observateur externe » et car il n'a pas vécu en Irlande comme Behan qui, au contraire, connaît très bien son pays, la tradition et les gens qui l'habitent. Tous ses récits sont ainsi riches d'éléments personnels et la description est pratiquement absente. L'accent est mis sur l'histoire, l'art, la vie quotidienne, l'atmosphère et le rapport de l'auteur aux lieux et aux gens. Nous remarquons, par exemple, les différents points de vue des deux auteurs sur le Daisy Market à Dublin. La première chose qui frappe lorsque nous observons les dessins de Hogarth dans l'œuvre de Behan est la réduction à l'essentiel. La signature de Hogarth est généralement reconnaissable par la ligne appuyée et les couleurs flamboyants, mais le style dans les illustrations de *Brendan Behan's Island* et *Brendan Behan's New York* est assez particulier. La première illustration du marché, en noir et blanc (comme toutes les illustrations dans les « talk books »), est essentiellement caractérisée par une alternance de lignes légères et appuyées, qui créent un mélange de netteté et de flou. Ce style permet de rendre à la fois le mouvement et le côté insaisissable de l'environnement qui, contrairement au paysage qui est plus statique, est caractérisé par la vivacité. Le deuxième dessin, ayant comme sujet le marché, nous confirme aussi cette impression d'agitation et de dynamisme du lieu.

---

<sup>53</sup> « Paul Hogarth », *The Telegraph*, 1 janvier 2001.



**Paul Hogarth, *A customer at the Daisy Market*, BBI 31.**

Dans le texte, Behan décrit ainsi le marché :

Behind the Cathedrals, [Christchurch Cathedral and St. Patrick's Cathedral] there are a few old-type markets; the principal one is the Daisy market. It's mainly a second-hand clothes market but it has other stuff too. I remember principally going through it one day and hearing a stall-holder remark: 'Keep the baby's bottom off the butter.' I've bought decanters there, very good ones, at a very cheap rate – I'm very fond of decanters, having a slight weakness for what goes into them. (BBI 30)

Deux choses sont à noter dans ce passage de Behan. La première, et la plus évidente, est l'absence de description détaillée du lieu pouvant donner au lecteur une image globale du marché. Nous noterons plutôt le penchant de Behan pour le détail ainsi que le lien qui est établi entre l'auteur et le lieu. Par détail nous n'entendons pas seulement un détail descriptif, mais une image particulière de l'endroit représenté. Il s'agit ici du souvenir d'une phrase entendue. La

deuxième chose à relever dans le passage et qui est aussi liée à la première, est le rapport du lieu à la mémoire de l'auteur. Le lieu est présenté au lecteur à travers le point de vue de l'auteur et son expérience personnelle du marché. Ce type de rapport manque évidemment aux dessins de Hogarth qui est juste un « touriste » dans ces lieux. Behan ne décrit pas l'Irlande, n'est pas observateur dans ces lieux mais nous les présente par rapport à son vécu.



**Paul Hogarth, *The Daisy Market*, BBI 53.**

Au contraire, New York est une découverte autant pour Behan que pour Hogarth. La ville semble avoir eu les mêmes effets sur les deux artistes bien que Hogarth ait déclaré avoir surtout été frappé par la « vulgarité » de la ville et sa richesse ethnique. Il semble tout de même avoir été fasciné par New York et les États Unis car il s'y est rendu encore après la collaboration avec Behan. Bien que toujours assez pauvre en détails, les descriptions sont plus nombreuses dans *Brendan Behan's New York* et nous indiquent que Behan est à la fois spectateur et narrateur de

ce nouveau « spectacle ». L’auteur montre clairement son émerveillement devant le dynamisme et la vitalité de New York :

A city is a place where Man lives, walks about, talks and eats and drink in the bright light of the day or electricity for twenty-four hours a day. In New York, at three o’clock in the morning, you can walk about, see crowds, read the papers and have a drink – orange juice, coffee, whiskey, or anything. It is the greatest show on earth, for everyone. [...] we don’t come to a city to be alone, and the test of a city is the ease with which you can see and talk to other people. (BBNY 12)

L’accumulation rend cet émerveillement lié à la découverte des lieux. L’accumulation permet de donner un rythme accéléré au texte qui reproduit ainsi la vivacité de la ville et de créer un sentiment de profusion. Mais ce passage montre surtout le besoin de Behan de fuir la solitude. La raison qui lui fait aimer autant New York est en effet le fait que, dans la ville, il n’est jamais seul. Hanté par la solitude<sup>54</sup>, Behan trouve à New York l’environnement dont il a besoin pour se sentir vivant : culture, lumière, et surtout les gens. Un autre passage qui montre la nécessité pour Behan de sentir la vie autour de soi est la description de Broadway qui nous suggère que l’auteur en fait l’emblème même de la vie.

I love skyscrapers and *neon lights*. They are so homelike, safe and reassuring. Manhattan is a mother clasp.

Piccadilly at midnight is *dark* and *deserted*. [...] Broadway is not *lonely* at any hour of the day or night because it is a complete *blaze* of colours and you can get anything you want there twenty-four hours a day. It is a tribute to the twentieth century, and also to the late nineteenth century, when there were playhouses on Broadway, and oddly enough, fully fifty per cent of them where Irish [...] Broadway never closes [...]. The Metropole on Broadway goes in solely for entertainment, and I understand, is the birthplace of the twist. Now I am afraid that the twist came a little bit late for Brendan Francis Behan, but I would like to see a drawing of myself attempting to do it. (C’est nous qui soulignons) (BBNY 51)

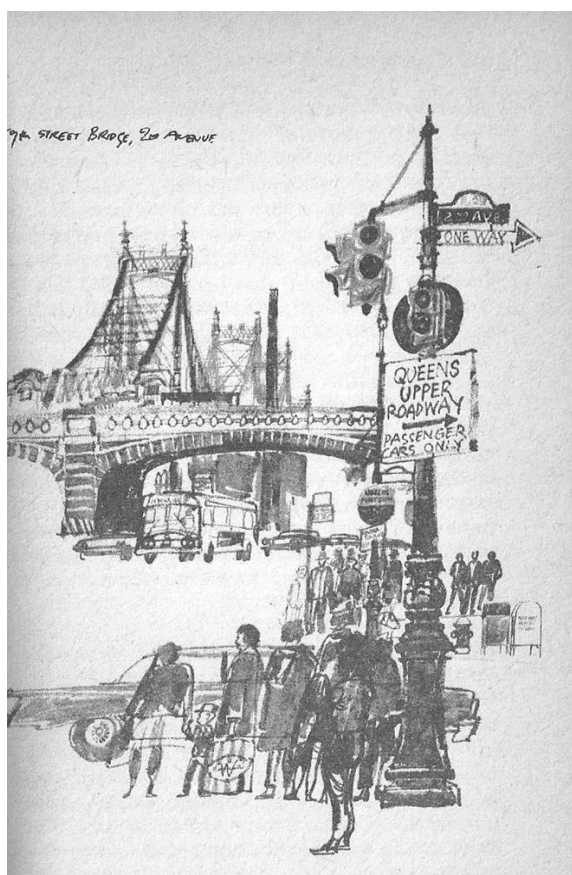
Nous retrouvons dans ces passages les champs sémantiques qui caractérisent la plupart des textes de Behan : l’obscurité et la solitude qui évoquent à l’idée de la mort, et la lumière qui symbolise la vie. Mais ce texte laisse apparaître un certain regret et l’idée de la disparition imminente de l’auteur : « the twist came a bit late for Brendan Francis Behan ». On pourrait supposer qu’il se sent seulement trop vieux pour ce genre d’activité. Cependant nous rappelons que l’auteur est mort à quarante et un ans et que, nous semble-t-il, c’est surtout sa condition physique qui le fait

---

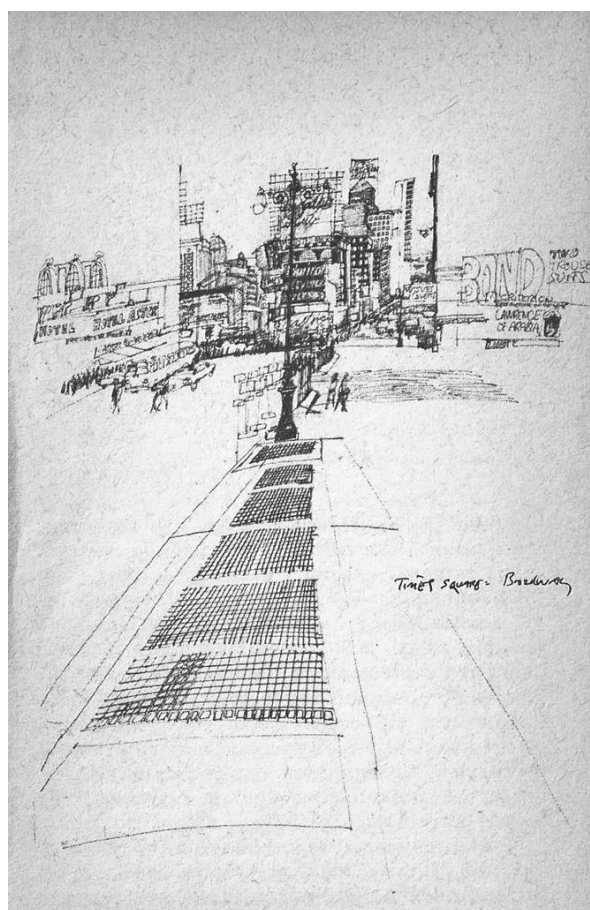
<sup>54</sup> Nous avons vu à plusieurs reprises dans ce travail la manière dont Behan exprime son refus de la solitude, notamment dans *Borstal Boy* et dans *Confessions of an Irish Rebel*.

parler ainsi. Behan utilise ici pour la première fois son nom complet et semble souligner la présence de l'image dans son texte comme marque éternelle de l'absent.

Cette vitalité constante, ainsi que toute impossibilité de solitude, est aussi rendue par les dessins de Hogarth, par exemple celui représentant 59th Street Bridge, 20th Avenue. Dans cette illustration Hogarth semble cependant avoir un regard plus objectif et distant que Behan. Hogarth montre son intérêt pour l'environnement et l'architecture qui a toujours une place importante dans les dessins. Comme Behan dans son récit, le dessinateur montre toujours les personnes dans leur environnement de manière à fournir un plan d'ensemble, mais dans les illustrations de New York, hormis les portraits, les personnages restent des ombres dont l'individualité ne peut être identifiée. Nous noterons aussi que le choix du cadre vertical dans la plupart des dessins de New York de Hogarth accompagne le sentiment de mouvement de la ville que Behan souligne dans ses descriptions.



Paul Hogarth, 59th Street Bridge, 20 Avenue, BBNY 25.

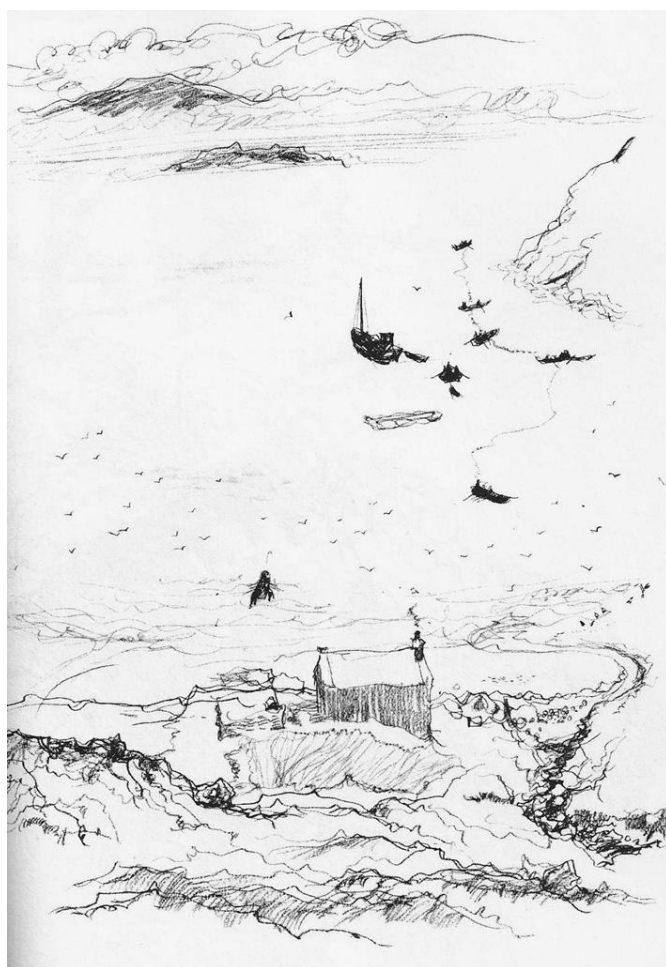


Paul Hogarth, Times Square, Broadway, BBNY 53.

Dans l'image de 59th Street Bridge, Hogarth représente le lieu dans sa totalité et souligne la perte d'individualité. Les personnages sont tassés, il n'y a pas d'espace entre eux et ils se

melangent à l'environnement. L'attention du spectateur est attirée par les formes imposantes du feu et du pont à l'arrière plan. Dans le dessin de Times Square l'individu semble disparaître sous la présence oppressante des bâtiments et de l'espace autour en général. Les signes linguistiques sont aussi plus visibles afin d'orienter la lecture de l'image et souligner l'importance du spectacle dans la ville et dans ce quartier en particulier.

Dans les illustrations des paysages irlandais Hogarth choisit encore un style économique qui contribue à restituer au lecteur/spectateur le sentiment de solitude des lieux représentés. Le choix du plan général et d'un angle de vue documentaire (plongée) répond à la nécessité de donner à voir des espaces vastes qui évoquent une quiétude et une proximité bénéfique entre ciel

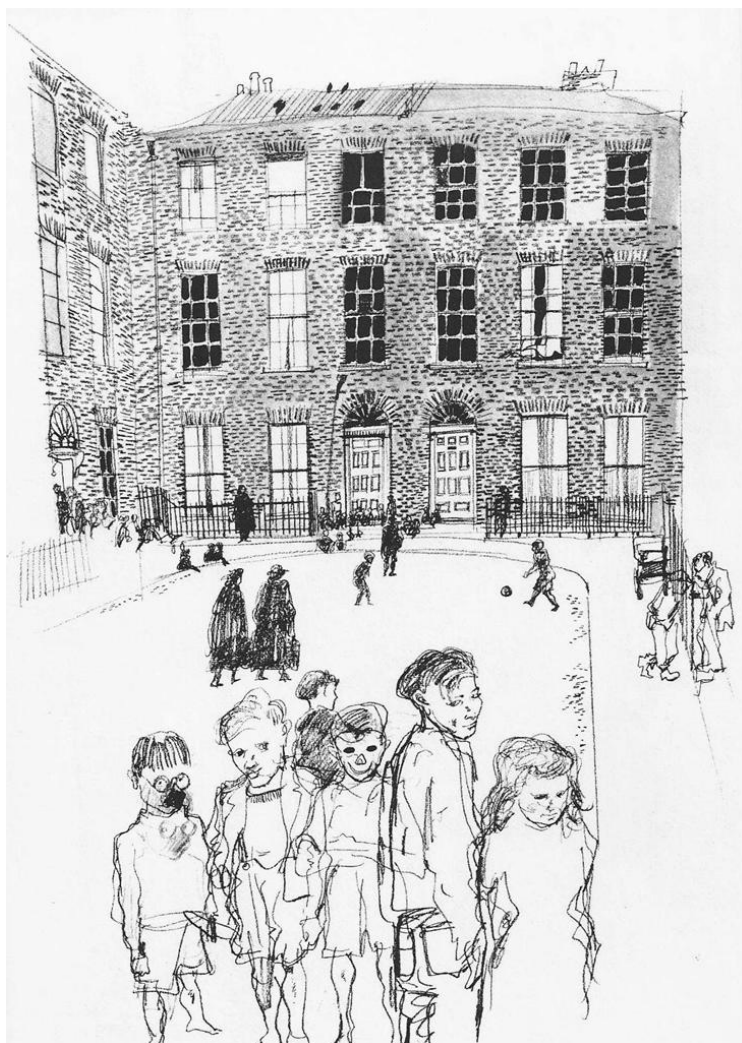


Paul Hogarth, *Shark-fishing at Achill, County Mayo*, BBI 143

et terre, entre le matériel et l'immatériel, qui se rencontrent à la ligne de l'horizon. Dans le chapitre « The Bleak West » Behan insiste aussi sur les vastes espaces, la faible densité de la population et la paix qui caractérise la région. Dans ces lieux, Behan semble pour une fois apprécier la solitude qu'il essaie sans cesse de fuir : « the peace anywhere along the shores of Galway Bay is something that would make you wish all this cruelty would stop. There's no more wonderful feeling than swimming there out in the Atlantic Ocean... » (BBI 119). Afin de terminer *Borstal Boy*, il aurait souvent séjourné dans l'ouest pour chercher cette paix et cette solitude nécessaires à l'écriture.

Lorsqu'il raconte Dublin, Behan se concentre davantage sur les personnes et leur vie dans les quartiers de la ville. En peignant la ville de Dublin, Hogarth revient à l'architecture et à son importance dans la restitution de l'atmosphère. Dans ses plans d'ensemble, Hogarth présente les personnages et les autres objets dans leur environnement, et donne ainsi une vision complète de la scène représentée. A travers ce type d'image, l'illustrateur veut donc

restituer un décor particulier pour donner à voir une ambiance et une époque. Le choix de l'angle naturel est particulièrement intéressant dans cette illustration et semble suggérer l'intention du dessinateur de représenter le réel. Nous pouvons surtout remarquer que le regard des personnages au premier plan est tourné vers le spectateur et que la présence humaine est importante dans l'image. Lorsque nous observons le dessin de Hogarth nous nous rappelons du monde décrit par Behan dans ses œuvres, ce côté « village » où tout le monde se connaît et vit en communauté.



**Paul Hogarth, *Dublin children in St. George's Place, off Mountjoy Square*, BBI 49.**

Dans son récit, Behan semble attribuer également beaucoup d'importance à l'architecture comme élément d'identification et de définition d'une communauté et au lien profond entre environnement et individu :

I was born in a Georgian House that had gone to rack and ruin as a tenement [...]. It's been knocked down since but without any remorse on my part, much as I admire the Georgian Society whose

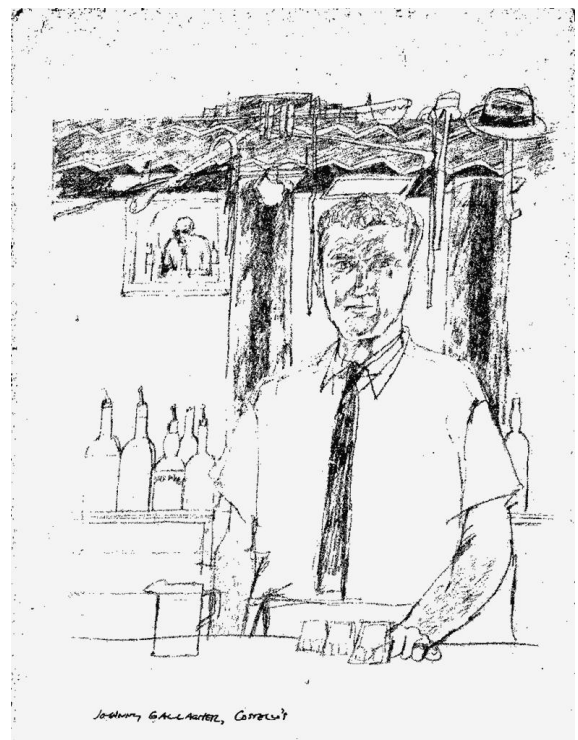


activities are all right as long as they're confined to the houses of wealthy doctors in Fitzwilliam Street.

Lovely garden estates the Government built when they were clearing the slums but somehow the people hated leaving where they had been reared and where they had reared their children. They had a social status in their way in those slums that was destroyed altogether when they were shifted out to Crumlin or Kimmage and set down in terrace houses mixing with God knows what muck from Irishtown, Ringsend, the Liberties and other parts south of the Liffey. (BBI 14)

Nous observons dans ce passage l'importance que Behan attribue à l'environnement lorsqu'il parle des gens de Dublin. Il affirme que la destruction des quartiers a entraîné la fin d'une communauté. Dans ce passage Behan témoigne du déclin d'une époque en évoquant la destruction des maisons du quartier où il a grandi. Même les gens qui l'avaient habité n'existent plus. Ces gens, Behan les fait vivre dans ses récits. Il est difficile de ne pas penser, par exemple, aux personnages de ses *radio plays*, partagés entre leur désir d'une vie meilleure dans les nouvelles maisons et leur attachement à la communauté et à leur passé.

A côté des descriptions, les récits de Behan et de Hogarth sont surtout narratifs. Les « talk books » se caractérisent en effet par le mélange d'image et de parole. Les plans moyens et américains que Hogarth utilise pour représenter les sujets de ses illustrations confirment l'idée toujours exprimées par Behan que chaque personnage a une histoire qui fait partie de la grande histoire de la vie. Chaque vie pour Behan doit être racontée et l'auteur semble souligner l'importance du portrait pour la mémoire de la personne et du lieu. Ainsi, lorsqu'il parle du bar tenu une fois par Tim Costello, Behan raconte : « Mrs. Costello, Tim's widow, still owns the saloon and Johnnie Gallagher, the barman, is still there to the good. I send them my respects. I tried to persuade Mrs. Costello to allow Paul Hogarth to make a drawing of her for this book, but she said 'ah no. My day for having drawings made of my beauty is long since gone.' »



Paul Hogarth, Johnnie Gallagher, Costello's, BBNY 73.

L'image montre, mais elle raconte aussi, ou du moins elle suggère une histoire que le spectateur doit reconstruire. Comme le dessin, la narration de Behan laisse beaucoup de choses « hors cadre ». Le lecteur est plongé dans un monde dont il n'a que des bribes pour reconstituer l'image globale. Le choix du matériel de la part de l'auteur, lorsqu'il trace les portraits de ses personnages, demande au lecteur de reconstruire l'histoire de ces personnages, d'inventer un début et une fin au récit inachevé.

Dans tous ces procédés, ce qui ressort est finalement l'idée exprimée plus haut et relative au rôle de l'artiste-reporter, celui qui avec son regard et la transformation du matériel (linguistique ou visuel) donne à voir le réel. Les dessins de Hogarth, par le choix du noir et blanc et des traits indéfinis évoquent en effet des images du passé. La vacuité des traits rappelle l'impression de flou qui caractérise les souvenirs. Si l'image, comme l'écriture, tue la chose



Paul Hogarth, *Patrick Griffin*, BBI 125.

qu'elle représente car elle annule le mouvement et donc la vie, elle a aussi pour but la célébration du passé, la mémoire des absents. « An old friend of mine », raconte Behan « that lives there [Galway] is Patrick Griffin. He's a man about ninety, if he's still alive when this book appears. His wife Máire doesn't speak English but she has the sweetest Irish I've ever heard. Patrick, long ago, was reputed to be the best potheen maker in the district. » (BBI 119,121) Dans le « talk books » Behan inscrit les traces d'un monde qui disparaît et d'une époque en transformation.

L'œuvre à deux mains de *Brendan Behan's Island* et de *Brendan Behan's New York* est une œuvre du souvenir et du

témoignage qui lutte contre la disparition. Comme l'affirme L. Louvel, « [l'antithèse entre la vie et la mort] illustre aussi le fonctionnement de l'œuvre d'art qui tue la chose qu'elle veut représenter. Présente et absente à la fois « là et perdue » dans son exposition à la lumière et au temps. Seuls subsistent du passé des souvenirs, des témoignages [...] c'est-à-dire des traces, des vestiges et des marques<sup>55</sup>. »

### **3.3.2 Poétique de la représentation du souvenir dans l'œuvre de Behan.**

Comme l'affirme Paul Jay<sup>56</sup>, l'image est fondamentale dans l'autobiographie et plus précisément dans la construction de l'identité à travers l'autobiographie : « a creative, constitutive relationship exists between image and identity in autobiographical writing. Visual memory, the “reading” of images from the past – be they fixed in photograph or fluid in the mind’s eyes – can often be integral to the construction of identity in autobiographical works. » (Jay 191) Nous avons vu comment la scène du miroir indique que le récit autobiographique est une image de soi que le sujet donne à voir aux autres mais aussi une représentation pour soi. Si l'image est présente concrètement sous forme de dessin dans les « talk books », elle n'est pas absente dans les autres œuvres.

Lorsqu'on parle d'image en littérature, on parle surtout de description. Notamment par le biais de l'hypotypose, il est possible de montrer une chose comme si elle était présente sous nos yeux. Le recours à une description précise et détaillée dans le récit stimule certainement la fantaisie du lecteur et le guide aussi dans la création de l'image mentale. Si par moments les descriptions sont très minutieuses, d'autres fois seules des bribes d'image sont données au lecteur mais le résultat reste le même : peindre les choses, mettre sous les yeux, évoquer, toucher l'imagination du lecteur. Souvent vues comme imitation du réel, elles deviennent des procédés d'imagination et surtout d'interprétation de la réalité.

Des descriptions assez détaillées apparaissent ainsi dans *Borstal Boy* comme nous pouvons le constater dans le passage qui suit la querelle entre Behan et les gardiens qui le réprimandent

---

<sup>55</sup> Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir* (Rennes : PUR, 2002, 114).

<sup>56</sup> Paul Jay, “Posing: Autobiography and the subject of Photography”, Ashley, K., Gilmore, L., Peters, G., (Ed.), *Autobiography and Postmodernism* (Boston : The University of Massachusetts Press, 1994, 191-211).

pout l'état de sa cellule alors que quelques lignes plus haut il soulignait le fait qu'il l'avait bien nettoyée : « [...] it looked real neat. When the screw opened the door I looked at it, not ashamed of it. » (BB 60) Cependant le gardien lui reproche brutalement de ne pas avoir vidé son pot. Les justifications du prisonnier (le fait qu'il venait de l'utiliser) ne suffisent pas au gardien qui l'envoie vider le contenu du pot. Au moment où Behan revient dans la cellule il observe l'état de celle-ci :

Mooney locked me in the cell again, and I laid the pot in its proper place. The table was at the right side of the cell as you looked in. on it was my plate, flanked, as I said, by my tin knife and my spoon, and with my salt cellar at the back of my mug. On the left side, standing again the wall, was my mattress, and, lying against it, my bedboard with the bedclothes laid out along it. In the middle was my mat, rolled up to show there was nothing in the line of dust or dirt concealed under it. My mailbag of the cell task lay on top of that, with my needle, palm, and scissors laid out on top of that again. My chair was behind the mat, and in the centre of it all. My basin laid upside down on the seat, to show that it contained no dirty water, and my chamber-pot at one of its front legs, lying on its side, clean and decent for all to see, and at the other leg, to match it, the cover. (BB 61)

Loin d'avoir une fonction ornementale, ce passage est expressif des sentiments de l'auteur et il est motivé par le point de vue subjectif du personnage. Le regard du prisonnier se déplace de manière très ordonnée en donnant la position précise de chaque objet de manière à souligner l'organisation et l'ordre de l'espace. La répétition obsessionnelle du verbe « lay » dans ses formes verbales différentes met aussi en relief l'attention avec laquelle le personnage a rangé sa cellule car parmi les définitions du mot il y a l'idée de poser soigneusement et avec douceur. Le lecteur est aussi surpris de la réaction des gardiens lorsqu'ils découvrent l'état de la cellule.

Cette description nous semble aussi symbolique car elle intervient dans le chapitre où Behan parle de la religion et de son rapport à elle. Il est important de noter que Behan souligne le fait que le gardien qui lui reproche la propreté de la cellule est un gardien catholique : « Mooney the short, chesty, Catholic one » (BB 60). Le lien entre propreté et foi est évident car la beauté, la propreté, la pureté sont des valeurs fondamentales de l'identité spirituelle. La cellule est l'image extérieure du sentiment intérieur du sujet. Convaincu de la propreté de sa cellule, Behan reste abasourdi devant la réaction du gardien. La même déception est exprimée lorsque le prêtre décide son excommunication dans le passage qui suit. Behan montre que l'effort d'un individu se révèle inutile face au pouvoir, même et surtout lorsqu'il s'agit de religion. Le thème religieux est introduit en début de chapitre où l'accent est mis sur la sincérité de sa foi et la consolation qu'elle lui apporte :

I had been extra religious when a kid [...] then I had difficulties, when I was thirteen or so, with myself and sex and with the Church because they always seemed to be against the Republicans [...] and it seemed that the Church was always for the rich against the poor. But I have never given up the Faith (for what would I give it up for?) and now I was glad that even in this well-washed smelly English hell-hole of old Victorian cruelty, I had the faith to fall back on. Every Sunday and holiday, I would be at one with hundreds of millions of Catholics, at the sacrifice of the Mass, to worship the God of our ancestors, and pray to Our Lady, the delight of the Gael, the consolation of mankind, the mother of God and of man, the pride of poets and artists, Dante, Villon, Eoghan Ruadh O Sullivan, in warmer, more humorous parts of the world than this nineteenth-century English lavatory... (BB 52-3).

Nous noterons les références à la propreté dans le passage et le besoin de communion du prisonnier qui cherche à échapper à travers la foi à la solitude à laquelle il est relégué. Un parallèle s'installe entre la déception lorsqu'il découvre que ses efforts sont vains, malgré la cellule soignée, et celle qu'il éprouve dans l'église catholique lorsqu'il comprend que sa foi et son sens de communauté ne suffisent pas à lui éviter l'excommunication. Puisque cette partie décrit l'amertume et la prise de conscience pour le jeune prisonnier nous observons que le fait que Behan n'ait pas honte de l'état de la cellule (« not ashamed of it ») nous indique aussi le rapport du passage du texte à la religion. Le sentiment de la honte est le premier qui apparaît dans la bible. L'absence de tout embarras et de tout déshonneur associé à la nudité est soulignée dans la condition de l'homme et de la femme dans le jardin d'Eden avant le péché (Genèse 2 :25). Ainsi le contraste est plus frappant lorsqu'Adam se cache après avoir touché à l'arbre de la connaissance (Genèse 3 :10). La honte ne fonctionne pas seulement comme élément de distinction de la condition de l'homme avant et après le péché, mais aussi avant et après la connaissance. Ce sentiment de honte caractérise pratiquement toute la première partie de *Borstal Boy*, notamment en relation à la nudité et à la propreté. Puis, elle s'estompe petit à petit jusqu'à disparaître dans la troisième partie : « Walton scalded my heart with regard to my religion, but it also lightened it. My sins had fallen from me, because I had almost forgotten that there were such things. [...] Walton had cured me of the idea that religion of any description had anything to do with mercy or pity or love. » (BB 292-30)

La description n'est pas un simple élément décoratif visant à restituer une image fidèle de la scène, des objets ou des personnes. La description, aussi véridique qu'elle soit, ne peut copier le réel. Elle l'interprète en sélectionnant des traits caractéristiques. Il s'agit d'une interprétation du réel faite presque inconsciemment car il ne faut pas oublier qu'elle est la restitution d'une image souvenir qui mélange éléments réels et imagination. Comme le soulignait Hogarth, le « montage » de la scène et l'exagération sont aussi très importants dans la restitution du réel par

l'artiste car le but reste celui de donner une image convaincante et fascinante. Chaque image transformée a aussi une valeur heuristique pour l'artiste. C'est pourquoi, comme dans le rêve, des images fidèles du passé se mélangent à des représentations transformées par l'inconscient. La transformation et l'utilisation des figures de la représentation et de l'exagération montrent d'une part les limites du langage restituant le réel, et confirment, de l'autre, la nécessité de la transformation pour que l'image ait un sens pour l'artiste et pour qui la perçoit.

Souvent utilisée par Behan, l'hypotypose rentre aussi dans cet effet d'exagération puisqu'elle s'efforce d'animer, de rendre vivante une description et nous donne l'impression de voir la scène et non seulement d'en entendre le récit. Comme le dit L. Louvel, elle « annonce l'image animée du cinéma, tout en restant une image narrative » (Louvel 2002, 37). Dans le passage de *Borstal Boy*, lorsque les prisonniers qui attendent leur transfert à Hollesley Bay font le tour de la chapelle pour observer les 14 tableaux représentant la passion du Christ, nous observons comment l'auteur utilise l'hypotypose :

Joe Da Vinci is in there in the middle, shouting the Stabat Mater and whose sorrow is like unto mine? And his hands deep in the overcoat pocket of a remand, standing in front of him, and he comes up with a whole cigarette and a big dog-end, and there is another bloke in front of me exploring a bag he's just taken out of a remand's pocket and he hands me a piece of jelly from it, which I stick into my mouth and swallow, in one delicious gulp. Joe gets a light for his dog-end off a bloke and there are plenty of fellows in the middle of the congregation smoking but the screw can't tell cigarette smoke from incense; and there is another geezer leaning against the statue of St Jude, the Patron of Hopeless Cases, reading a *News of the World* he's after getting off a remand, and two of the chokey blokes, on the far side of the crowd from the screws, and they savaging the sandwiches the remands had given them and one of them for a dessert eating a Mars Bar and looking over at the priest and the crowd round the picture as if they thought very well of them. (BB 182)

L'auteur passe du récit au passé au présent intemporel qui suggère que la scène n'est pas seulement présentée sous les yeux du lecteur, mais aussi sous ses yeux. Le lecteur regarde l'auteur qui regarde à son tour la scène du passé dans laquelle les personnages observent un tableau. Il s'agit de l'arrestation de Jésus dans le jardin des oliviers<sup>57</sup>, après le dernier dîner avec les apôtres, par une cohorte de soldats romains. Difficile d'établir quel est le tableau du chemin de croix qui semble avoir inspiré Behan dans la construction de sa scène, mais dans de

---

<sup>57</sup> Deux versions du chemin de croix existent. La différence entre les deux réside surtout dans la représentation de la première station. Dans la forme traditionnelle et la plus répandue, lors de la première station Jésus est condamné alors que dans la version suivant les Saintes Écritures, la première station décrit l'arrestation dans le jardin de Gethsémani.

nombreuses représentations de la première station dans le jardin de Gethsémani, le Christ est entouré de plusieurs personnes et des gardiens romains. Cette image de la foule est rendue dans le passage lorsque Behan dresse la liste des différents prisonniers et évoque la présence des gardiens qui rappellent les soldats romains comme l'auteur semble le suggérer dans les lignes précédant le passage : « the screw just gathered at the door looking as if they were going to go mad any minute. Round to this station we went and the priest giving out about Our Lord's Holy Passion and how He was taken in the garden of Olives by the other crowd on information received [...] and even the chokey blokes were mixed up in the crowd milling round the station » (BB 181). Cet exemple montre clairement comment la mémoire crée un « effet-tableau » pour le dire avec les mots de L. Louvel. « L'effet-tableau » note Louvel, « se produira par le truchement de la mémoire, qui souvent « recompose » les détails d'une scène en un tableau « pittoresque », donnant ainsi accès au sens caché du souvenir. » (Louvel 2002, 36) Cet effet tableau met à nouveau l'accent sur le choix de l'auteur/peintre qui n'est pas toujours volontaire mais inclut ce que la mémoire a sélectionné involontairement. Dans *Visual Thinking* Rudolf Arnheim explique la manière dont les images mentales travaillent et leur rapport à la mémoire en ces termes : « the kind of mental image needed for thought is unlikely to be a complete, colourful and faithful replica of some visible scene. But memory can take things out of their context and show them in isolation<sup>58</sup> ». De la même manière, nous semble-t-il, des éléments peuvent être volontairement ou inconsciemment supprimés de l'image mentale. « The mind » ajoute Arnheim « can cut pieces from the cloth of memory, leaving the cloth itself unchanged. It can also make collages from memory material [...]. This is the crudest concept of imagination or fantasy – a concept that concedes to the human mind nothing more creative than the capacity to combine mechanically reproduced “pieces of reality”. » (Arnheim 2004, 104)

Donner à voir c'est aussi traduire l'image que le sujet a de ses souvenirs. Dans ce cas, l'utilisation de la comparaison, que nous avons déjà analysée dans le chapitre précédent du point de vue du rapport à l'oralité de l'œuvre de Behan, a aussi une fonction picturale : mettre sous les yeux, traduire ce que le sujet voit dans son esprit. L'abondance de ce type de figure confirme la nécessité de faire apparaître et la tension du langage vers la véridicité à travers les images. Mais, en même temps, ces figures de représentation (et notamment les figures de rapprochement entre deux choses) montrent les limites du langage pour dire la réalité, car dire que deux choses se ressemblent ou mettre deux choses différentes en parallèle équivaut aussi à établir la différence entre les deux. Lorsque Behan décrit les yeux du prêtre « little bright blue eyes like glistening

---

<sup>58</sup> Rudolf Arnheim, *Visual Thinking* (Berkeley – Los Angeles – London : University of California Press, 2004, 104).

diamonds » (BB 177), l'image du diamant est une exagération qui vise à donner plus de couleur à l'image, ce qui permet d'insister sur un détail. Plus loin dans le texte, le prêtre sera reconnu comme « diamond eyes » (BB 191). L'exagération et l'utilisation des épithètes (dans ce cas un exemple frappant d'épithète homérique) sont des procédés typiques du style oral. Cette observation nous rappelle que les techniques du style oral ne sont pas étrangères à l'écriture. La comparaison permet aussi de rendre une image avec des couleurs et des formes plus vives avec le risque parfois d'obtenir l'effet d'éloignement du réel : « The leaves were heavy and glinted in the sun, as if they had a coat of synthetic green enamel on them. » (BB 324) Nous retrouvons un autre exemple plus loin où l'auteur décrit la fin de la belle saison, qui implique aussi la fin du travail à l'extérieur et des sorties à la plage pour les baignades et qui prépare la séparation et le départ de Hollesley Bay :

The autumn got weaker and beaten, and the leaves all fell, and a bloody awful east wind that was up before us and we in our way to work in the morning, sweeping down off the top of the North Sea, which in the distance looked like a bitter band of deadly blue steel out along the length of the horizon, around the freezing marshes, and dirty grey shore, the gunmetal sea, and over us the sky, lead-coloured for a few hours, till the dark fell and the wind rose, and we went down the road from work at five o'clock in the perishing night. (BB 351)

Cette image annonce la fin de l'expérience à Borstal. Nous pouvons en effet noter que les références au froid et à l'obscurité reviennent, comme pour prédire la perte de liberté que l'auteur exprime à la fin du livre. Encore une fois il est possible de voir comment le langage, loin de reproduire le réel, s'en éloigne pour rendre au contraire plus frappant le sentiment de l'auteur et pour atteindre un sens qui ne pourrait être rendu autrement. Lorsqu'il parle de métaphore qui, comme d'autres tropes de la représentation, se base sur un rapprochement de deux choses, King affirme qu'elle peut produire « un effet de mémorialisation » (King 146), et qu'elle est utilisée pour atteindre un sens qui serait autrement « insaisissable » (King 141). La métaphore implique un déplacement, un mouvement du réel vers l'irréel et elle est, au sens propre, une substitution, un transport (de *metà* qui signifie d'un lieu à un autre et *phénô* qui veut dire porter). Selon Aristote, elle permettait de « placer sous les yeux<sup>59</sup> », de dépeindre quelque chose sous les traits d'une autre chose. Mais elle permet surtout de voir ce qui est semblable, car elle permet de voir deux choses en même temps et de les rassembler. Elle re-décrit la réalité, ou pour mieux dire elle est entre la réalité et l'invention. Comme Ricœur le rappelle, Aristote met l'accent sur la métaphore comme vertu de l'art poétique et du génie. Seul le génie sait voir ce qui est semblable

---

<sup>59</sup> L'expression est empruntée à Ricœur. Paul Ricœur, *La métaphore vive* (Paris : Editions du Seuil, 1975, 49).



dans deux idées différentes. Voir ce qui est semblable c'est en même temps reconnaître la différence<sup>60</sup>. En effet, voir une chose sous les traits d'une autre implique la reconnaissance de leur différence. Il ne s'agit pas de dire « cette chose est l'autre », mais de présenter l'image qu'on a de cette chose. Le souvenir n'est pas l'expérience, nous l'avions rappelé dans la première partie<sup>61</sup>, il est l'image de cette expérience. Il est aussi image dans le sens que M.B. Hester indique, c'est-à-dire « les impressions sensorielles évoquées dans le souvenir » (Ricœur 1975, 266). Eric Hobsbawm parle également de construction et invention des images du passé. Le travail de l'historien se rapproche de celui de l'auteur d'autofiction, lorsque le récit de la vie est ancré dans un contexte socioculturel.

Raconter la mémoire implique donc un double transfert. D'abord la reconstruction du souvenir, ensuite la transmission. La transmission, qui dans le cas du poète (ou écrivain en général) s'effectue par le langage, consistera en une nouvelle image qui donnera à voir. Raconter son expérience ne consiste pas, ou pas seulement, à re-parcourir sa propre vie, mais l'auteur utilise son expérience pour montrer autre chose. Ce qui est donné à voir grâce au pouvoir pictural du langage, n'est pas ce qui est. L'expérience poétique vise à être universelle, donc le récit d'une vie n'est pas le simple référent d'une expérience personnelle. A travers son expérience, nous pouvons affirmer que Behan véhicule en somme un sens universel.

En parcourant les textes de Behan on peut constater que l'auteur a tendance à « montrer » plutôt qu'à raconter. Souvent à travers l'emphase et l'hypotypose, l'auteur cherche à frapper l'imagination, à donner une représentation en image d'un moment vécu, pour communiquer au lecteur l'impression que l'action racontée se passe à l'instant même de la lecture, sous ses yeux. Les événements sont donc représentés et des détails sont donnés pour que l'on ait l'impression de voir. Souvent les descriptions sont aussi en relation avec le sujet et un lien extérieur/intérieur se crée, le but en est principalement le pathos.

The morning was cold, but bright, and the sun shone through the smoky building with a fair heart. I was in fair heart too and did not notice the two men until they were upon me, but I could see by the looks of them that they had not come to enquire if I'd had a good trip to London. The young one, with a bloody big bull's head on him, grabbed me by the arm while the older one searched me. From an inside pocket he took the airman's identity card and Service paybook and Jaysus, Mary and Joseph, I was disgusted with myself for giving in so easily to these whore's melts of coppers, but by now they had me gripped by both arms. (CIR 112)

---

<sup>60</sup> Ricœur nous rappelle qu'Aristote considère la métaphore comme l'art de faire voir. Elle est donc propre au génie (Ricœur 1975 13-61).

<sup>61</sup> Cf. 1.2.

Métaphore, métonymie et hypotypose sont les figures fondamentales de l'évocation du souvenir et nous le voyons en partie dans ce passage. Toutes permettent de donner à voir et facilitent souvent la rencontre de l'extérieur avec l'intérieur. Les images créées donnent à voir mais sont aussi le résultat du parcours qui mène de l'intériorité du locuteur vers l'extérieur. Ici la métaphore du soleil qui brille derrière les buildings grisâtres double l'image de Behan pris entre les deux gardiens. Nous avons bien sûr la métaphore figée (« I was in fair heart »), mais l'adjectif « fair » semble insister aussi sur d'autres aspects. Il rappelle la lumière du soleil qui l'emporte sur l'ombre de bâtiments et renvoie à l'honnêteté de Behan en opposition aux manières brusques et lâches des deux gardiens qui l'emportent sur lui parce qu'ils sont deux contre un. Un lien se met en place entre l'image extérieure et l'image intérieure. De nombreux détails sont ensuite donnés pour amplifier la réaction du lecteur tant en ce qui concerne la description de l'un des deux individus que l'action des deux contre lui.

Les bruits apportent aussi souvent des détails qui permettent au lecteur d'imaginer et donc de visualiser, car ils évoquent des images, comme le bruit des clés dans la prison qui indique la venue du gardien. De même quand dans *Confessions of an Irish Rebel* il décrit Paris et plus exactement le Quartier Latin, les onomatopées, les allitérations et les assonances aident l'auteur à retrouver dans leur mémoire des images des lieux décrits ou en tout cas d'endroits similaires.

During the summer nights, Desmond said, they have a march-out, at least every Saturday night, up and round the narrow streets of the Latin Quarter, playing in close harmony, on buckets, tin cans, biscuit tins, old motor horns, auctioneers' hand bells, basins, bowls, with a male and female voice choir, in sections variously represented: the howl, the screech, the moan, the groan, the roar, the bawl, the yell, the scream, the snarl, the bay, the bark, in time to the steady and rhythmic thud of the big brass dust bin, and the more somber tones of the tin bath. (CIR 182)

L'accumulation suggère aussi le bruit, l'affolement et le mouvement de la rue, et évoque, en somme, l'exubérance du lieu. L'évocation des sons renforcée par les allitérations et les assonances comme par exemple dans « buckets, tin cans, biscuit tins », « bells, basins, bowls » ou encore « the screech, the moan, the groan, the roar » (c'est nous qui soulignons) aide aussi à construire l'image du quartier comme un orchestre d'harmonie composé par les instruments de la famille des bois, celle des cuivres et celle des percussions. Nous avons presque l'impression de reconnaître la flûte, comme le son vocalique de « screech » le suggère, au milieu des cuivres (l'assonance en [ɔʊ] et l'allitération en [b]), alors que les allitérations en [t] et [s] dans le premier exemple rappellent les percussions en bois et en métal.

Les dialogues ont aussi une fonction pour ainsi dire « picturale ». Le lecteur notera par exemple que lors de l'introduction d'un nouveau personnage, la parole, à travers les dialogues, s'ajoute à la description pour amener plus de détails. Notamment sur la façon de parler. La présentation des personnages se fait aussi et surtout par leurs actions et à travers leurs mots. On notera, à ce propos, la façon dont le personnage de Chewlips est présenté :

Chewlips was a fairly big lad of eighteen, and he had dark hair, well oiled with margarine off his bread, and a gold filling in one of his teeth. He had a serious face and listened with great attention; like when a bloke was saying that the sun was made of burning gas. When Chewlips heard this, which the bloke was telling from a book he'd been reading, Chewlips went over at dinner-time to look through to the window and up the sun, as if he'd never seen it before.

'You want to come to the service every day?' I asked him.

'It'd be smashing, paddy,' said Chewlips anxiously.

'You don't want to ask 'im,' said Joe; 'what do you think 'e is – the fughing Pope?'

'Well I'd just like to,' said Chewlips, looking anxiously from Joe to me.

'Don't mind this eejit,' said I, 'certainly you can come.'

'That's right,' said Joe, giving his permission, too, 'all you do is fall in, you and Charlie, and the screw will count you in, and just make sure to fall in each day and nobody say a dickybird.'

'Smashing, mate,' said Chewlips gratefully, 'I'll be looking forward to it. I never been to church much outside. Matter of fact, I think I was inside a church only once, before I came in the nick. It's very interesting I think.'

'And this is different to the one you go to on Sunday,' said Joe, proudly, 'it's got candles, and – and incense, and – the lot.'

'What's incense?' asked Chewlips.

'It's a kind of smoke with perfume in it,' said I.

'Cor, smashing,' said Chewlips. 'Like the Jews.' (BB 172)

Le caractère naïf et admiratif de Chewlips en opposition à l'attitude plus « savante » et ferme de Behan et Joe est suggéré non seulement par la brève description qui précède le dialogue, mais aussi par le dialogue même, et notamment par les expressions que le personnage utilise. Il suffit de considérer les expressions d'admiration et de surprise telles que « cor » et « smashing ». L'attitude de Chewlips rappelle en effet l'ingénuité et la crédulité des enfants. Le nom apporte déjà une information qui met en évidence l'insécurité et l'anxiété du personnage – se mordre les lèvres est en effet souvent signe d'embarras et d'anxiété – information qui est aussi consolidée par la répétition, deux fois, de l'adverbe « anxiously » et par les « I think ». Ces procédés confirment l'impression que le narrateur vient de donner (« as if he's never seen it before »).

Le lecteur n'est pas renvoyé aux situations mais elles sont au contraire données à voir pour créer une impression de réalité. Il s'agit de montrer ce qui est visible mais aussi de faire ressentir,

comme dans la vraie vie. C'est en quelque sorte la mise en scène d'un moment plutôt qu'un récit proprement dit. Comme le dit Behan, les conversations se chevauchent, l'action va vite, car c'est ce qui se passe dans la vie<sup>62</sup>.

Tous ces artefacts permettent d'exorciser la disparition, de ressusciter, de ramener à la présence une chose absente sous une forme nouvelle remplie de signification. Dans le même but la répétition indique également une obsession du retour de l'absent. En suivant l'intuition d'André Topia dans un article de 1989, nous allons distinguer deux types de répétitions : une verticale et une horizontale<sup>63</sup>. Topia désigne avec la première la réitération, « la reprise d'un thème, d'un leitmotiv, d'une image tout au long d'un texte » tandis que la reproduction ou répétition verticale indique, elle, tout rapport du texte avec une « matrice » c'est-à-dire l'origine qui engendre les variations que le lecteur reconnaît dans le texte et qui est donc étroitement liée à l'intertextualité.

Nous avons déjà considéré l'aspect de la reproduction de l'œuvre du précurseur dans les textes de Behan et la répétition des mêmes phrases (souvent des proverbes). Nous nous consacrerons ici plutôt à la première expression de la répétition, celle que Topia appelle « réitération », le retour de mêmes images dans un texte. Dans ce sens, la réitération participe à la consolidation d'une image particulière qui s'enrichit, à travers ce procédé, de signification. Notamment dans *Borstal Boy*, si nous considérons les deux moments principaux du récit, d'une part le séjour à Walton et de l'autre la permanence à Hollesley Bay, nous notons comment la réitération accentue les sentiments divergents qui caractérisent les deux parties. Nous avons reconnu dans cette œuvre des oppositions (obscurité/clarté, intérieur/extérieur, enfermement/liberté) qui distinguent les deux moments principaux. La réitération dans les deux parties met en relief les antinomies en insistant sur l'un ou sur l'autre des deux principes contradictoires. La répétition obsessive des mots « dark » et « cold/frosty » (BB 35, 42, 58, 44, 89, 90) dans la première partie souligne par exemple les sentiments de peur, de solitude, d'isolement qui caractérisent l'expérience à Walton. Aussi, la répétition des actions dans la cellule, notamment le nettoyage de la cellule et la récurrence de la marche « up and down the cell » (BB 17, 43, 84, 88, 89, 94), permet de souligner la réitération des mêmes événements, la routine de la prison et d'absence de changement. Nous remarquons aussi l'abondance de formules indiquant la répétition dans le récit : « mornings, we were wakened at six and slopped

---

<sup>62</sup> « Conversations overlap, laughs come quickly, action is fast, because that is the way people are » (Mikhail 179).

<sup>63</sup> Voir André Topia, « Répétition/Réitération/Reproduction », *Tropisme 4, La Répétition* (Centre d'Études Anglophones, Université Paris Nanterre, 1989, 7-26).

out » (BB 45), « every morning the bedboards and the table and the chair had to be scrubbed » (BB 46), « the days were the same except Friday night » (BB 95), « I went out every day and Charlie and Ginger and I walked behind each other at smoking exercises » (BB 97), « every day except Sunday » (BB 129). Parfois l'auteur concentre tous ces mots et toutes ces actions dans un seul paragraphe : « [I] walked up and down, and though the cold was sharp, I'd have been colder if I'd not kept walking up and down. The light was dying, but not the day, more was the pity: the cold, black, hungry day stretched forward, and it was only four o'clock when the night came down and the cell was in pitch darkness. » (BB 89)

Lorsque la période de détention à Walton approche de sa fin, la transition se fait à travers la nuance de la répétition. On retrouve le froid, souvent la neige, mais une certaine clarté s'installe : « It was still very cold and the snow heavy on the ground but bright and clean to look at » (BB 110). L'interruption de la répétition, c'est-à-dire le changement, surprend le lecteur et lui annonce une transformation. L'installation d'un nouveau sentiment se fait par contraste et une fois encore à travers la réitération. La luminosité et le soleil sont des éléments qui reviennent souvent dans le récit et qui symbolisent d'autres émotions : le partage, la liberté, la chaleur humaine. Dans la deuxième partie il manque la routine de l'action qui est remplacée par les différents travaux à l'extérieur et à l'intérieur, par les nouvelles relations qui s'installent et par les repas consommés ensemble. La réitération renforce l'impression de « familiarité » du lecteur avec les lieux, ce qui permet ensuite à l'auteur de rompre cette « familiarité ». Le lecteur arrive souvent à anticiper et à partager l'anxiété du personnage chaque fois qu'il entend des bruits de pas, des portes qui claquent ou encore le bruit des clés. Ainsi dans la construction des images et dans le travail de résurrection de l'invisible, comme nous l'avons vu dans les fictions radiophoniques, l'utilisation de l'élément sonore est un outil fondamental car entendre c'est aussi voir. Nous pouvons observer comment l'auteur peut voir (ou imaginer voir) suivant les bruits qui lui suggèrent des actions qui lui sont cachées : « I went into the cell and he bang the door, put another card over my ordinary card, pulled down the cover of the spy-hole which I had left open on purpose to have a window on the world and a view of the two doors within my range on the landing opposite, and went off down the stairs. » (BB 83) En même temps, elle dénote aussi la répétition du souvenir, le recours de mêmes images qui symbolisent les émotions du sujet tel un syndrome de répétition post-traumatique qui se manifeste par le retour de souvenirs, d'hallucinations, d'images, de pensées ou de sensations. Behan exprime souvent dans ses œuvres le besoin d'oublier et l'impossibilité de le faire. Il affirme aussi avoir des souvenirs imprimés dans sa tête : « The incident remained in my mind » dit dans *Brendan Behan's Island* (14) en

parlant de l'épisode qui a inspiré sa pièce *The Hostage*, et quelques lignes plus loin insiste encore : « at the back of my mind, too, was a story about something that happened during the war of independence » (BBI 16). Ici nous comprenons aussi comment, outre l'expérience et le traumatisme personnel, le passé commun peut aussi engendrer le syndrome de répétition. Behan semble le confirmer lorsqu'il raconte que, enfant, il était avec les rebelles derrière les barricades, ou lorsqu'il admet que les irlandais ont une très bonne mémoire lorsqu'il s'agit de leur passé : « Maybe they say that we Irish have long memories but the famine is not the kind of things that can be forgotten in a day or a year » (BBI 186). Le traumatisme personnel peut parfois se mélanger au traumatisme collectif. Dans *Borstal Boy*, Behan semble vouloir établir un parallèle entre sa condition et celle des prisonniers dans un camp de concentration lorsque, en arrivant nu devant le docteur, il pense à la guerre : « he was a dark man, not very old, and very hard in an English way that tries to be dignified and a member of a master race that would burn a black man alive or put a pregnant woman out the side of the road in the interest of stern duty. Looking at him I thought of the war, and hoped themselves and the Germans would keep at it » (BB 40). Le retour des chansons, poèmes et ballades ayant comme thème le passé, la liberté et la lutte pour l'Irlande contribue également à montrer ce retour du souvenir traumatique commun qui surgit, stimulé par un mot, une situation, un sentiment.

La raison pour laquelle nous avons accordé tant d'importance à la représentation dans l'œuvre de Behan et la manière dont elle se met en place est que toute expérience que l'auteur raconte semble être médiatisée par l'image. Nous avons déjà vu l'image de *Borstal Boy* qui s'inspire de la peinture de Thomas Eakins *The Swimming Hole*, ainsi que les références aux représentations de la passion du Christ. Nous notons aussi des références à des films qu'il déclare avoir vu (que nous allons voir pas la suite) : « I did not know what they [the cells] would be like. Maybe, I hoped, they would be like the cells you see on the pictures, with two or three bunks [...] and bars up the side, where you could look out and see the fellows on the other side of the cell block. » (BB 42) Si, comme dans ce cas, il est déçu de constater la différence entre ce que le film (mais aussi d'autres types d'images) lui a appris et la réalité, d'autres fois la ressemblance est rassurante et familière comme lorsqu'il découvre la chapelle de la prison : « it was like any church at home, only for the wooden notice-board with numbers on it for the hymns. I'd seen such things in pictures of England » (BB 53). Dans *Brendan Behan's New York* Behan semble aussi exprimer la puissance de l'image dans la restitution et le remplacement du réel :

One of the most amazing things I discovered about the Americans, and the New Yorkers in particular, is the way in which they are always boasting about bribery and corruption, as if it was their own special invention and as if nobody else had any. They boast of the heartlessness of the multitude and how a man could lie in Times Square for a month without anyone going near him, except it was to rob him or rape him. I think they have liked the rest of us, seen too many films about New York... (BBNY 13).

Les images de la fiction sont exagérées et donnent à voir un réel déformé. Nous transformons le réel à travers les images qui nous sont données à voir. De même, le fonctionnement de la mémoire peut être ramené au procédé de superposition de fragments d'images détachés d'un contexte précis et re-assemblés en donnant vie à une nouvelle unité. Le résultat de ce « montage » est une unité qui veut donner à voir une réalité qui n'est pas la restitution du monde sensible mais plutôt l'interprétation du sujet de l'expérience. Cette interprétation nécessite aussi l'utilisation du langage qui devient un filtre supplémentaire entre le monde sensible et l'expérience du sujet et sa restitution. Construit par le langage qui tend à rendre les images, le récit devient donc la traduction de ces images, une transposition du visuel en langage et l'expression intime de l'identité du sujet<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Nous touchons ici à une question qui ne cesse de s'actualiser, celle de la « intermedialité » et plus particulièrement de la relation du couple texte/image. C'est un dialogue hybride qui s'installe entre différents média, une convergence de plusieurs systèmes de communication. L. Louvel étudie par exemple la relation étroite qui existe entre le langage et l'image, autrement dit le lisible et le visible (L. Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010 [coll. Interférences]). La chercheuse insiste notamment sur deux notions. Premièrement celle de « transposition » qui met l'accent sur les principes d'échange et d'interversion : « la trans-position implique un mouvement d'aller-retour, du texte à l'image et de l'image au texte. Une oscillation fructueuse. Elle marche dans les deux sens » (28). Le deuxième aspect sur lequel Louvel se concentre est celui de la « coopération ». En effet, face à la difficulté de définition du rapport texte/image, elle affirme que « l'une des solutions consiste probablement à envisager le rapport texte/image en termes d'approche mutuelle, de coopération dialectique » (61). Marie Pascale Huglo dans *Le sens du récit* (Villeneuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007) se penche aussi sur la question de l'« intermedialité » qui, selon elle, « prolonge les concepts d'intertextualité et d'interdiscursivité en soulignant à son tour le caractère déterminant de la relation de l'« entre » » (26). Elle continue en soulignant que par rapport à « ces concepts classiques, elle insiste sur l'appareillage concret du sensible ; elle recoupe par là le concept d'appareil et le souci pour la matérialité des média et des perceptions qui s'y rattachent ». Huglo note aussi l'importance de la mémoire dans le récit intermédiaire : « La mémoire mêle diverses marques discursives, empreintes génériques, emprunts culturels et 'qualités médiatiques' dans un même récit [...] » (34).

### **3.3.3 Borstal Boy ou la mise en scène de l'écriture.**

Comme les différents éléments sélectionnés et réunis par la mémoire pour construire un souvenir, les images-souvenirs qui en dérivent sont ordonnées, coupées, rassemblées, afin de créer l'histoire. Nous avons souligné que l'œuvre autobiographique même se constitue des fragments appartenant au passé qui se mélangent à l'imagination et à la fantaisie du sujet qui sont réunis de manière à former une unité cohérente. Nous avons parlé de « montage » en indiquant l'activité d'assemblage des éléments constituant l'image et nous allons à nouveau employer ce mot avec une claire référence au cinéma, surtout en ce qui concerne *Borstal Boy*. Ce rapprochement entre littérature et cinéma nous montre par quel procédé ces parties différentes sont rassemblées pour créer une unité. Mais tout d'abord tachons d'expliquer pourquoi il est envisageable de parler de pratiques empruntées au cinéma dans notre étude de l'œuvre littéraire de Behan. En ce qui concerne les « talk books », nous avons parlé de reportage et nous avons souligné les différentes images qui, assemblées, donnent vie au « documentaire » dont le sens général, c'est-à-dire la représentation de l'Irlande ou de la ville de New York par Behan, est donné par le montage. Quant au troisième « talk book », même en reconnaissant que dans *Confessions of an Irish Rebel* l'intervention de Rae Jeffs peut avoir une influence sur la structure du texte, il est possible de reconnaître aussi certains procédés similaires à ceux que nous soulignerons dans *Borstal Boy*. Cependant les « intrusions » de l'auteur sont plus importantes dans les confessions que dans *Borstal Boy* se manifestant à travers les nombreux commentaires qui nous font parfois perdre le fil du récit et qui nous rappellent plutôt les deux autres « talk books ». Nous retrouvons très peu de passages où l'image, toujours rendue à travers une écriture minimale, est prépondérante dans la narration. Le reste du récit se construit par une série d'anecdotes, de redites, de narration des événements et de commentaires pédagogiques. Aussi le caractère de reportage que nous avons souligné dans les deux autres « talk books » est absent.

Notre attention a d'abord été sollicitée par les références au cinéma faites par l'auteur. Nous venons de voir que dans les « talk books » l'image de la réalité est selon Behan souvent influencée par les images artificielles, notamment celles des films. Nous avons aussi vu le passage dans *Confessions of an Irish Rebel* où Behan parle de son enfance et de la salle de cinéma de son oncle. Nous retrouvons le même souvenir dans *Borstal Boy* :

One would say, 'Tell us a picture', and the other would begin at eight in the morning and maybe go on half the time till the break at ten o'clock, telling it.

A lot of blokes went in for his telling pictures, and if a crowd was working near him, they would all work on in silence listening to a bloke a few yards away, if the story was a good one. [...] Joe nor



Jock nor I told pictures or bothered about them much, though I'd seen as many pictures and more shows than anyone in the place, because I went to two shows a week since I was four for nothing, because my uncle owned a cine-variety house in the city and a picture house in Ringsend. (BB 343)

Certainement le récit des films était un moment de détente et d'évasion pour les prisonniers. Malgré le fait que Behan déclare n'avoir jamais pris part à la narration des films, il semble ici insister sur le pouvoir de la narration et la relation entre image et parole. En comparant les dernières lignes au passage dans lequel Behan raconte son attirance pour l'écriture (« I've never seen myself as anything else, not even from the age of four » (CIR 219)) nous pouvons suggérer que le monde de la littérature et celui du cinéma ont toujours coexisté pour lui.

Dans *Borstal Boy* nous retrouvons aussi des références très explicites au monde du cinéma. Nous pensons notamment à l'image que Behan donne du docteur lors de la visite de routine en prison : « the doctor set his lips and spoke through them, like an English officer in a film about the Khyber Pass. » (BB 41) Difficile de dire si Behan fait référence au film de 1929 *The Black Watch* ou plutôt à son remake de 1953 *King of the Khyber Rifles*. Mais la question qui se pose est surtout de savoir si l'image donnée est seulement le fruit de la mémoire ou si le souvenir a été influencé par l'image du film. Il semblerait en effet que la mémoire se confonde avec la fiction cinématographique, qu'elle soit le résultat d'une fusion entre souvenir personnel et image filmique. Plus loin dans le passage une autre référence concerne cette fois le célèbre film *The Citadel* de 1938 : « I heard the screws talk about the doctor and what a good man he was, and overworked, and he did go round looking like Lionel Barrymore, and sighing like the doctor in *The Citadel* [...] » (BB 41).

A côté des références au cinéma dans *Borstal Boy*, il faut souligner le fait que les moments où l'auteur décrit les bruits qu'il entend sont nombreux. Comme au cinéma, Behan semble faire un montage d'éléments visuels et sonores et il semble considérer que la littérature doit être aussi l'endroit de fusion entre le son et la vue. Le langage de Behan ne tente pas seulement de montrer une image mais de donner une image-son<sup>65</sup>. Nous nous concentrons particulièrement sur cette œuvre parce qu'en plus des renvois explicites au cinéma, la structure de *Borstal Boy* nous a aussi interpellée. Nous avons reconnu parmi les unités narratives du récit des images, des « peintures » d'une scène particulière. L'image fixe est aussi à la base des

---

<sup>65</sup> Dans ses travaux Michel Chion étudie les effets qui permettent de créer certaines illusions chez le spectateur au cinéma. Il note que le rapport son/image « repose sur des phénomènes d'illusionnisme », des effets qui permettent de créer une représentation mentale (souvent basée sur de faux souvenirs) qui est une combinaison de son et d'image (voir notamment M. Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2005 [Coll. Cinéma]).

pellicules filmiques. Le film naît d'un ensemble d'images fixes assemblées de manière à donner le sentiment de mouvement. Plusieurs fois dans ce travail nous avons parlé de « scènes » en référence aux unités narratives de *Borstal Boy* ou de *Confessions of an Irish Rebel*. Le mot scène comporte plusieurs définitions dont les plus courantes sont liées à l'art de la représentation au théâtre et au cinéma. Dans le sens d'unité représentant une action partielle, le mot est aussi bien utilisé dans les récits que dans les films. Chaque scène est formée de plans et nous observons que le récit de *Borstal Boy* procède par plans différents. Le plan n'est qu'un fragment entre le moment de mise en marche de la caméra et le moment de l'arrêt, un morceau qui ne trouve du sens que dans le montage. Le texte de *Borstal Boy* nous rappelle le montage, l'assemblage des scènes, à l'intérieur desquelles nous distinguons les différents plans, et qui constituent les séquences qui donnent vie au film. La façon dont Behan intercale les dialogues, les scènes descriptives et la narration, ainsi que les différents points de vue dans le récit nous rappellent le cinéma et le mouvement de la caméra, l'alternance de plans différents avec une narration donnant parfois du relief à un plan général ou d'ensemble, parfois insistant sur les détails.

De manière générale le passage d'une séquence à l'autre et d'une scène à l'autre se fait à travers le procédé de l'ellipse sans que le fragment manquant affecte la compréhension. Ces manques sont nombreux si nous tenons compte du nombre de séquences et de scènes<sup>66</sup> et la voix du narrateur n'intervient pas toujours pour donner des repères temporels. Aussi, une nouvelle unité narrative, surtout en ce qui concerne les scènes, ne commence pas toujours avec un nouveau décor, même si cela se produit souvent, mais il s'agit parfois d'un changement de point de vue ou d'un passage d'une partie dialoguée à une partie descriptive.

Le début de *Borstal Boy* (BB 1-3) représente par exemple un « plan séquence » initial, assez long pour montrer la totalité du décor et situer l'histoire, en guise d'introduction :

He took some Pot. Chlor and sugar out of the case, put it in the empty fireplace and lit it with a match. It roared into flame and filled the room with smoke. He nodded to me and I nodded back.

Saxonhead and another, a quite fellow, had me gripped by the arms.

---

<sup>66</sup> Nous avons distingué trois types d'unités narratives dans les romans. Les parties, qui dans *Borstal Boy* sont au nombre de trois, les chapitres et les sous-chapitre. De manière générale nous pouvons établir que les chapitres constituent les différentes séquences et les sous-chapitres les scènes qui composent les séquences. Suite à cette distinction nous pouvons compter au total 16 séquences et 46 scènes. Quant à *Confessions of an Irish Rebel* nous n'avons pas la division en partie, mais la structure caractérisée par les chapitres divisés en sous-chapitres est maintenue quoique nous notons que seuls deux chapitres sont divisés en sous-chapitres et nous pouvons compter au total 23 séquences et 2 scènes. Cependant par rapport à ce que nous avons affirmé sur la genèse du texte, nous sommes contraints d'admettre que cette structure pourrait n'être que la conséquence de la fragmentation de la narration orale due aussi à la distance entre les séances d'enregistrement ainsi que de la transcription de la part de Rae Jeffs qui ne cache pas avoir modelé le matériel et lui avoir donné un nouvel ordre et une nouvelle forme.

‘Got a gun, paddy?’ asked the sergeant.

‘If I had a gun you wouldn’t have come through that door so shagging easy.’

‘He looked at me and sighed, as if I had said nothing, or as if he had not heard me.

‘Turn him over,’ he told the quiet one.

Blondie began to search me with violence.

‘No, not you,’ said the sergeant, ‘Vereker.’ (BB 1)

La narration concise et rythmée indiquant des actions bien précises, l’élément sonores (les cris de la dame au tout début de la scène) et les dialogues sont des éléments dont la combinaison nous permet de visualiser la scène en mouvement. Jusqu’à qu’il se retrouve dans sa cellule (BB 7), la narration procède par plans d’ensemble et par beaucoup de dialogues qui nous permettent de comprendre la situation et d’identifier les personnages. Lors de la première séquence, qui correspond au premier chapitre, les personnages sont présentés, les lieux sont donnés à voir, et les sons qui reviendront tout au long du texte sont aussi introduits.

Le quatrième chapitre offre aussi un exemple intéressant. Il s’agit de la partie concernant l’excommunication de Behan qui représente un moment très intense<sup>67</sup>. Un important passage de cette séquence est constitué par la discussion entre Behan et le prêtre et le refus du premier d’abandonner la lutte. Lorsque l’entretien avec le prêtre se termine, Behan est ramené dans sa cellule. Le blanc typographique nous indique le passage à une autre scène, et une ellipse qui concerne le temps de marche entre la salle du docteur et la cellule de Behan. L’auteur réduit ce temps à la phrase : « they took me to the cell<sup>68</sup> ». Puis, une fois amené dans sa cellule il subit les violences des gardiens :

They took me to the cell, and beat me in the face, slaps but not punches. The punches they gave me in the ribs, in the kidneys, and once or twice they hit me across the face with a bunch of keys, but concentrated mostly on the guts and a few kicks in my arse, when they sent me sprawling across the

---

<sup>67</sup> Le moment concerne quelques pages (BB 52-69) dans lesquelles Behan donne beaucoup de relief à la religion à l’extérieur et à l’intérieur de la prison. Le chapitre commence avec la description des prisonniers qui se préparent pour la messe le dimanche matin. Nous nous intéressons plus particulièrement au passage qui est situé le lendemain et qui concerne la rencontre entre le jeune rebelle irlandais et le prêtre qui vient le convaincre d’abandonner son activité au sein de l’I.R.A.

<sup>68</sup> Cela paraît assez bizarre dans le cas de Behan qui insiste souvent sur les émotions du personnage et sur la peur de l’attente comme nous avons eu l’occasion de le voir plus haut. Il semblerait que Behan cache ses pensées plus intimes face à l’agression des gardiens et décide ainsi de laisser au lecteur l’intuition des sentiments du prisonnier par rapport à ce qui suit dans le récit. En réalité Behan y revient plus loin. Lorsque Behan est ramené dans sa cellule après l’entretien avec le prêtre il est battu par les gardiens. Une fois resté seul, il repense au sentiment de peur qu’il avait éprouvé auparavant dans l’escalier : « a cold clammy sweat was coming out of my hands and on my forehead now in delayed action for the fright I hadn’t had time to have when they were dragging me up the stairs and belting me in the cell. » (BB 67)

room and shouted all the time about killing me, and insulting the priest and me a half-starved Irish bastard, and they'd give me I.R.A., and the cell was in disorder with the bedboards and bedclothes scattered all over the place, and then they shouted at me to clear that bloody mess up and get that lot straightened out and went off banging the door locked, and left me alone, thank Jesus and still breathing practice.

I fumbled around the cell as best as I could. I had left the jug full of water in the cell in the morning and I took the liberty of bathing my face with the cold water, and had a look in the mirror when I had finished. My face was not too bad, nothing noticeable, though my lip was cut on the inside where I got the blow from the bunch of keys and I could feel the blood going down my throat and sickening me. (BB 67)

Nous observons que la scène concernée par le passage cité s'ouvre sur un plan d'ensemble qui représente l'action du tabassage en cours et qui montre tous les personnages. Elle dure assez longtemps pour permettre au lecteur/spectateur de repérer tous les éléments. Nous pouvons en effet noter l'absence des points dans la première partie du passage cité ci-dessus, exception faite de la première phrase. Les violences des gardiens contre le prisonnier, l'état de la cellule, les mots des gardiens rapportés par le narrateur nous donnent à voir une scène globale et chaotique qui traduit aussi le sentiment de confusion du prisonnier. Le deuxième paragraphe indique un changement de plan et nous observons le personnage qui est resté seul dans la cellule, qui se lave le visage et se regarde dans le miroir. Behan semble évoquer, à travers sa prose, un plan rapproché, choisi pour montrer des détails du personnage en insistant sur le visage (le mot « face » est répété deux fois) d'abord lorsqu'il se lave, puis lorsqu'il se regarde dans le miroir. Inévitablement, la durée de ce plan est plus courte que celle du plan d'ensemble qui a introduit la scène, l'information étant très lisible dans les traits du visage et l'expression des yeux. Cette action se répète une deuxième fois, à peine un peu plus loin dans le texte : « I had the cell, between bedclothes and all, laid out and tied up, and I gave myself another rub with the cold fresh water and I had a look at myself in the mirror and I looked all right, except my mouth was a bit bloody and a thin red line around the edge of it [...] » (BB 69). « Le miroir », dit L. Louvel, « met en scène l'interrogation, l'auto-contemplation. Ses capacités de réflexivités en font l'instrument privilégié de la réflexion. » (Louvel 2002, 51) La présence du miroir et l'acte du personnage de s'y regarder mettent en œuvre la dialectique entre se voir et se montrer, l'opération de se regarder et d'être simultanément regardé qui fait partie de la nature de l'acte autobiographique car c'est pour exorciser la peur de la disparition que l'auteur se voit et se laisse voir.

Chaque fois que l'auteur décrit la prison (des descriptions introduites de manière récurrente par le verbe « look », « look round » et « look around ») nous avons aussi le sentiment d'une image évoquant une caméra panoramique bougeant horizontalement ou verticalement, et d'effets de zoom sur les objets. Nous avons souligné plus haut l'intérêt de Behan pour les détails. Le gros plan ou le très gros plan sont des procédés utilisés au cinéma que Behan semble aussi exploiter souvent dans sa prose, et ce, notamment avant ou après des moments d'émotion forte. Lorsqu'il raconte ses premiers jours en prison et la routine de chaque journée : le réveil, le nettoyage de la cellule, le petit-déjeuner, Behan insiste surtout sur la sensation qu'il a d'être observé sans qu'il puisse voir qui le regarde. Souvent son attention est captée par le judas, suite à un bruit ou à l'impression d'être espionné. Le judas indique souvent l'interruption d'un moment intime ou de quiétude, par exemple lorsque le prisonnier lit son livre en mangeant son dîner : « I was feeling my inside lip with my tongue, and being careful not to eat on it, when the spy-hole cover was lifted » (BB 70). Chaque fois que le judas est mis en évidence par la narration, par exemple à travers l'utilisation de la forme passive qui met l'accent sur l'objet même, il est accompagné par un sentiment d'angoisse chez le personnage, qui est partagé par le lecteur. Le judas est un détail qui revient très souvent ainsi que l'œil derrière lui comme cela est le cas dans le passage qui raconte le moment où Behan, de retour dans sa cellule après avoir nettoyé le pot, remarque un œil derrière le trou : « I could see the glint of an eye from behind an odd spy-hole » (BB 60). Nous noterons aussi dans le dernier passage de *Borstal Boy* comment Behan utilise encore ce procédé cinématographique pour décrire ce qu'il voit en arrivant à Dublin : « the spires », « the chimneys », « the tricolour waving over Dan Head's grave » sont des détails qui sont mis en relief et sur lequel l'œil du personnage s'attarde lorsqu'il parcourt le paysage qui s'ouvre devant lui. La scène finale est introduite par un blanc typographique, plus espacé, qui montre une rupture nette et nous retrouvons Behan sur le pont du bateau qui se rapproche de Dun Laghaire envouté par le brouillard, pris entre le passé et le futur.

Dans la scène précédente nous avons assisté au dernier moment de Behan à Borstal lorsque l'officier lui remet le document d'expulsion et qu'il regrette que la gardienne ne soit pas présente pour lui dire au revoir : « just as we started the car, she came rushing to the doorway and waved a half-knitted sock, and I waved frantically back, and that was the last I saw of Borstal. Though she wasn't given a chance of saying good-bye to me, not a bad picture was our Matron, to carry away with me. » (BB 370) La présence du mot « picture » confirme l'importance que l'auteur attribue à l'image-souvenir et à tout le sens qu'elle peut représenter à elle seule.

Le rapport que nous avons établi entre le texte et le cinéma nécessiterait une étude bien plus approfondie car il existe toujours un danger à vouloir imposer une transposition des procédés filmique à la littérature. D'ailleurs, nous pourrions discuter inversement l'influence de la littérature sur le cinéma. En effet lorsqu'on cherche à définir l'appartenance d'un procédé narratif au cinéma ou à la littérature, on reste souvent dans l'indécision<sup>69</sup>. La recherche de traces cinématographiques dans le texte (l'ellipse, l'élément sonore, le visuel, la technique de découpage, l'identification de plans, le mouvement, le laconisme, la présence des dialogues, le silence suggéré par le non-dit ou le non-montré) n'est, peut-être, qu'un leurre, une transposition superficielle des techniques littéraires et cinématographiques. L'œuvre littéraire peut avoir une visualité propre qui ne dérive pas de son rapport au film. La question qui se pose est de savoir qu'est-ce qu'on voit lorsqu'un texte donne à voir et comment le texte devient visible, ce que nous avons essayé de suggérer. La littérature se sert de mots qui sont déjà « images », des signifiants chargés de sens et de mémoire, renvoyant à des référents réels. Le texte est donc déjà, en quelque sorte, une séquence d'images fixes auxquelles il suffit de donner mouvement. Le travail de construction et d'assemblage qui donne mouvement est confié à la mémoire : le sujet qui se souvient opère un « montage » des différentes images qui donne l'unité et le sens au récit-souvenir. L'étymologie du terme cinéma (troncation de cinématographe), nous rappelle le lien entre écriture et mouvement. L'inspiration au cinéma, nous semble-t-il, traduit en quelque sorte la nécessité de donner du mouvement à ces images fixes car la mémoire est aussi en mouvement, faisant un va et vient entre présent et passé, mais aussi en mouvement parce qu'elle recouvre, perd, coupe, réassemble. La distance, la solitude et la « lenteur » qui relèvent de l'écriture semblent des éléments nécessaires à la création d'images mentales et surtout à leur restitution à travers le langage.

## Conclusions de partie

Ce chapitre a été consacré au langage dans l'œuvre de l'auteur et l'accent a été mis, d'une part, sur la cohabitation dans les textes de l'écrit et de l'oral et, d'autre part, sur l'interaction des mots et des images. Tout en tenant compte des contraintes, des conditions dans lesquelles la

---

<sup>69</sup> Jean Cléder, « Ce que le cinéma fait de la littérature », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT* (Littérature, histoire, théorie), n°2, 01 décembre 2006, [en ligne] : <http://www.fabula.org/lht/2/Cleder.html>

création des œuvres différentes s'est faite, ainsi que du degré d'engagement de l'auteur, nous pouvons constater encore une fois la diversité de ses approches avec l'utilisation de supports et de procédés différents. Nous avons également remarqué comment ces procédés divers se mélangent. Pour avoir touché à plusieurs genres et à plusieurs supports, Behan a créé un langage hybride exploitant de nombreuses formes d'expression.

Une œuvre de mémoire, car c'est ainsi que nous avons défini celle de Brendan Behan, peut être une œuvre de témoignage, de représentation du réel, d'affirmation du désir de vaincre la disparition. La mémoire n'est jamais complètement libre de la réalité et elle se sert de l'imagination pour y échapper. Elle n'a pas un seul langage, elle mélange les mots, l'image et le son car tous les éléments du monde sensible se retrouvent dans le souvenir. Se rappeler c'est montrer, donner à voir des images, mais aussi dire, expliquer, raconter en détail. La mémoire n'est jamais fixe, mais toujours en mouvement, toujours en contact avec le nouveau et elle n'est jamais loin de l'oubli. Pour se rappeler il faut oublier, aller chercher le souvenir caché, le ressusciter. Mais nous avons vu que pour oublier il faut se rappeler et mettre une distance entre le sujet et ses souvenirs. Dans le sens de recouvrement de l'identité profonde du sujet qui se remémore, le travail de la mémoire semble lié à l'écriture. L'écriture permet cette lenteur qui laisse le temps d'aller chercher, et rend possible l'oubli. Cependant oublier n'est pas se faire oublier, et c'est en cela que réside le paradoxe de l'écriture : la recherche de l'oubli et de la survivance de l'auteur.





## Conclusions

L'œuvre de Brendan Behan s'inscrit à la fois dans le cadre réaliste de la génération des écrivains des années 1930-1940<sup>1</sup> (qui voient l'art comme l'expression d'un regard critique et lucide sur la société dans laquelle ils vivent) et dans le mouvement culturel des révoltés qui se dessine dans les années 1950. Mais il ne faut pas oublier qu'elle a ses origines dans le romantisme de la renaissance irlandaise (premiers écrits et poèmes dans la revue *Fianna*) et de la littérature de prison. Le regard critique de l'artiste envers la société passe souvent par le récit autobiographique et les mémoires. L'autobiographie est une forme littéraire très utilisée en Irlande et elle a fait l'objet d'intéressantes études<sup>2</sup>. Beaucoup reste encore à explorer, mais l'aspect que toutes ces études font émerger est la relation très étroite, que ce soit dans la fusion ou dans la révolte, avec l'histoire nationale. La difficulté dans la définition de cette forme en Irlande est due à la complexité que l'on rencontre dans la définition de l'autobiographie d'abord, et puis dans celle de l'identité irlandaise que cette autobiographie veut révéler. C. Lynch résume cette idée dans l'introduction à son ouvrage, *Stories of the Self in the Narrative of a Nation* : « For all of the complexities involved with defining autobiography, Irishness presents a seemingly infinite enigma. Irishness and Irish Identity are infamously difficult terms to define due to the multifarious history which has shaped them and the contrasting individuals and political forces who have claimed ownership of them. » (Lynch 2) Les contradictions dans la définition d'une identité nationale, remarque Lynch, semblent expliquer le recours de la part de nombreux auteurs à l'écriture autobiographique : « Autobiography offers an antidote to these divisions by allowing individuals to explore their own sense of identity and how it conflicts or conforms to accepted standards, national or otherwise. » (Lynch 2)

Puisque nous avons défini toute l'œuvre de Behan comme autobiographique, dans un sens très large du mot, il était nécessaire de développer le sujet, sans pour autant avoir la prétention

---

<sup>1</sup> Sylvie Mikowski remarque : « Les écrivains des années 1930-1940, comme Frank O'Connor ou Sean O'Faolain, se veulent plus proches de Joyce que de Yeats, dont ils rejettent la romantisation du passé mythique de l'Irlande, alors que l'époque exige, d'après eux, un regard documentaire, clinique et lucide que seul le réalisme peut garantir. » (Mikowski 18)

<sup>2</sup> Nous avons cité à plusieurs reprises Declan Kiberd qui, dans son étude magistrale *Inventing Ireland*, s'intéresse de loin à l'autobiographie. Nous renvoyons à ce propos à Ferrieux et à Pascale Amiot-Jouanne dont les quatorze contributions permettent de dessiner un panorama de l'autobiographie irlandaise (gaélique, politique, populaire, subversive, littéraire) ainsi qu'à la plus récente étude de Claire Lynch, *Irish Autobiography : Stories of Self in the Narrative of a Nation* (Peter Lang, 2009). Tout en n'étant pas un ouvrage sur l'autobiographie en particulier, nous avons vu aussi l'intérêt de *The Irish Story* de R. F. Foster dans l'étude de l'écriture auto-diégétique.

d'apporter une réponse universelle, afin de contribuer modestement à mieux comprendre le rapport entre l'autobiographie et la littérature irlandaise. Nous pensons pouvoir affirmer que le recours à l'écriture auto-diégétique dans l'œuvre de Brendan Behan relève de cette nécessité de trouver un compromis entre les contradictions qui séparent l'individu et la société, mais aussi les contradictions à l'intérieur du même individu.

Dans les conclusions de son étude sur Behan, J. Brannigan cite deux épisodes de la vie de l'auteur (165). Le premier est le moment du départ de sa maison de Kildare Road où il prépare sa valise contenant le matériel pour fabriquer l'engin explosif une fois arrivé à Liverpool. L'autre est l'épisode qui présente Behan à Paris, dans une voiture avec chauffeur, à l'occasion de la présentation de sa pièce *The Hostage*, au festival du « Théâtre des Nations ». A travers ces deux épisodes, Brannigan entend résumer les deux éléments qui caractérisent la vie de Behan : la cause irlandaise et l'amour de l'écriture.

The critical reputation of Behan's writings has conventionally been determined by the oppositions and hierarchies suggested by these anecdotes: that Behan was a Republican who deserted his political commitments for the attractions of literary fame in England; that he turned from cultural nationalism to cultural anomie; that he allowed his writings to become the vehicles of stage-Irish amusements for the metropolitan audiences of London's West End. (Brannigan 165-6)

Mais, dans son ouvrage, Brannigan montre déjà que c'est à travers l'écriture que Behan peut trouver un premier équilibre entre ces deux aspects contradictoires de sa vie. L'écriture, pour le chercheur, permet à Behan d'articuler des perspectives critiques sur le nationalisme culturel ; Behan participe ainsi à l'émergence de la critique révisionniste et postcoloniale (Brannigan 166).

Nous avons en effet vu que Behan s'éloigne assez tôt de la littérature « revivaliste » et romantique de la Renaissance Irlandaise. Il s'approche certes du réalisme d'O'Connor et O'Faolain mais il le fait d'une manière très personnelle. *Borstal Boy* est considéré comme une autobiographie politique, mais ce que nous avons essayé de mettre en relief est l'aspect fictif du roman. Nous avons voulu relever les éléments qui le rapprochent de l'épopée et du conte. N'ayant pas assez d'éléments pour affirmer avec certitude que le recours à ces procédés était effectivement le projet de l'auteur, nous pouvons tout de même noter qu'ils ne lui étaient pas étrangers. Dans l'introduction nous avons insisté sur l'éducation, les lectures, la culture et la tradition dans lesquelles Behan avait été baigné dès son enfance. Dans son roman nous retrouvons tous ces éléments : le récit de prison, le mythe, le conte, la pastorale, le roman

d'apprentissage. L'humour et l'ironie permettent à Behan de rompre avec ces traditions et de construire à partir de cet amalgame, une identité propre.

*Borstal Boy* n'est pas le seul objet de notre étude. Dans l'introduction, nous avons justifié notre choix de prendre en compte la plupart de l'œuvre de Behan, afin de comprendre s'il existait un seul principe qui lui donnait une unité, et quel est ce principe. Le réalisme et la critique du « revivalisme irlandais » ; le mythe et le rapport des personnages à celui-ci ; la présence de la triple instance (narrateur, personnage et auteur) qui est reconnue dans le « je » des textes ; le recours à l'intertexte : autant d'éléments que nous retrouvons dans toutes les œuvres de Behan, écrites et orales. Tous les textes, ainsi que les productions radiophoniques, répondent à la volonté d'apporter un regard documentaire et critique de l'époque. Nous avons vu aussi comment la vie de l'auteur s'inscrit dans cette époque.

Les observations que nous avons faites tout au long de ce travail et que nous avons commencé à résumer ici, semblent reposer sur une contradiction. Nous avons en effet mis en relief deux aspects apparemment opposés, car nous avons insisté d'une part sur le mode réaliste de l'œuvre de Behan et, d'autre part, sur l'aspect fictif de celle-ci. L'auteur s'efforce de donner une véridicité à son œuvre. Nous avons remarqué par exemple le naturalisme des dialogues et le recours au style oral de conversations ordinaires ; l'utilisation d'un langage simple et d'une écriture dépouillée ; l'effort pour reproduire un rythme soutenu qui cherche à restituer la vie telle qu'elle est. Nous avons également souligné le point de vue de Behan sur l'art en général et sur son œuvre plus en particulier, c'est-à-dire la recherche d'une représentation de la vie, et plus particulièrement la vie de gens ordinaires, comme il l'a maintes fois exprimé dans ses lettres et dans les « talk books ». Nous avons par exemple considéré les personnages qui, par opposition au modèle héroïque romantique, représentent des contre-modèles et sont inspirés, dans nombre des cas, de personnes ayant réellement vécu. Beaucoup de ces personnages sont en effet des portraits *artificiels* de voisins, de personnes familières, ou de l'auteur même. Mais, à côté de tout cela, nous avons surtout remarqué l'aspect fictionnel de l'ensemble des publications et des émissions radiophoniques de Behan. Toutes ses créations, bien qu'elles soient profondément inspirées de sa vie et imprégnées de l'atmosphère des lieux où il a vécu, restent effectivement des inventions. L'autobiographie est surtout une œuvre de mémoire, car, bien qu'elle ne garantisse pas toujours la véridicité des faits reportés, elle se construit sur le souvenir de l'auteur. Il fallait donc comprendre la relation entre le souvenir et l'invention, entre la mémoire et l'imagination.

Nous savons que, lorsqu'on parle de mémoire, il est difficile de rester sur une seule définition. Nous avons ainsi essayé d'établir le(s) sens que nous souhaitions donner à ce terme. Certes, nous avons considéré de nombreux aspects : la mémoire en tant que « simple » faculté de conservation de données ; la mémoire dans son rapport avec la perception ; la mémoire en tant que recherche (et donc mémoire autobiographique) et, bien sûr, la mémoire dans son rapport à l'image et à l'imagination. Il nous a semblé évident que toutes ces formes de la mémoire, participent à et constituent l'œuvre autobiographique. Nous avons souligné néanmoins que, au-delà de la recouvrance involontaire des souvenirs ou du rappel par association d'idées, la mémoire qui recherche est certainement fondamentale pour la réalisation de l'œuvre autobiographique. Nous avons ainsi insisté sur l'opposition entre ces deux types de mémoire, en remontant très loin dans la littérature dédiée au sujet, et en faisant appel à la distinction aristotelicienne entre *mnēmē* et *anamnēsis*.

Or, l'autobiographie étant fondée surtout sur la recherche du souvenir comme exploration intérieure et recherche identitaire du sujet, elle n'existe pas sans l'imagination. Déjà Bergson notait, dans *Matière et mémoire*, l'importante place qui était laissée à l'imagination dans le recouvrement du souvenir. Aucun souvenir ne restera la copie exacte du fait vécu, mais il se chargera d'autres perceptions, d'autres expériences et se modifiera au fur et à mesure. La répétition du même souvenir, nous l'avons vu, engendre aussi des modifications, et dans ce travail le rôle du langage (qui traduit les images-souvenir) est aussi fondamental. Pour W. Benjamin, le langage est le support de l'expérience passée, ce qui permet de « fouiller le terrain du passé » afin de retrouver « le trésor qui y est caché, c'est-à-dire les images » (King 36). Le langage aide à retrouver les images et les traduit dans le récit. N. King le remarque aussi lorsqu'il affirme qu'un souvenir évoqué trop (ou très) souvent a tendance à devenir stéréotypé. Le sujet qui se souvient modifiera continuellement ce souvenir, il sera amené à l'enjoliver, à le cristalliser, il ajoutera ou effacera des détails (King 23). N. King ajoute encore que le langage reste le seul moyen de rendre les images-souvenirs. Comment le langage permet-il cette restitution ou plutôt cette traduction ? Nous avons essayé de répondre à cette question en analysant le style de Behan et plus particulièrement l'utilisation que l'auteur fait des tropes et figures de styles tels que la métaphore, la comparaison ou la répétition.

Lorsque nous parlons de langage dans ce cas précis, nous n'entendons pas la fonction d'expression de l'esprit humain à travers la parole ou l'écriture, propre à un individu ou à un groupe, du moins nous ne pouvons pas nous en tenir à cela. Nous considérons le langage comme

tout système de signe ayant pour but une communication, une transmission de sens. Dans la troisième et dernière partie de notre étude nous nous sommes intéressés de plus près au langage de l'œuvre de Behan. Nous nous sommes ainsi concentrés d'une part sur la coexistence des styles écrit et oral, et, d'autre part, sur la représentation et les images créées par le discours. Nous allons ici revenir sur ces deux aspects.

Dans les deux premiers chapitres de cette partie nous avons considéré la dialectique entre écriture et oralité. Nous avons préféré le terme *oraliture* qui renvoie plus spécifiquement à la création orale et non seulement à la performance et/ou à la récitation. Résumons les idées principales qui se sont dégagées.

Premièrement, il faut rappeler que certaines des œuvres pour ainsi dire orales (notamment les *radio plays* et les *features*) sont en réalité des performances d'un texte écrit. Cependant l'écriture de ces scripts est bien sûr pensée pour la récitation et la lecture à voix haute. Elle tient aussi compte de la réception de la part du public qui a besoin de repères particuliers pour suivre l'histoire qui est racontée. Nous avons souligné l'importance de l'élément sonore, la construction linéaire de l'histoire, le besoin de reconnaître facilement les personnages et l'importance du narrateur.

Deuxièmement, nous avons affirmé que le seul exemple d'*oraliture* est représenté par les « talk books ». Behan était alors dans l'impossibilité physique de mener à terme un travail d'écriture. L'enregistrement constituait ainsi le seul moyen de créer pour répondre aux exigences des éditeurs certes, mais aussi parce que, comme nous l'avons vu, il y a une nécessité de continuer à raconter. Ces derniers travaux nous ont montré deux choses essentielles en plus de l'élément de témoignage qui les caractérise. La première est que les « talk books » témoignent de l'amour de Behan pour l'écriture et du regret de ne plus pouvoir écrire. Nous avons effectivement remarqué que dans ces récits Behan insiste sur son statut d'écrivain. La deuxième chose est le combat contre la disparition. Nous comprenons que Behan est conscient de la fin imminente, et essaie, à travers ces dernières œuvres, de laisser un souvenir. Nous y retrouvons de nombreuses expressions en relation avec le souvenir et la mémoire (« I remember », « this reminds me of », etc.), ainsi que l'expression du regret (« I am sorry », « I regret », etc.). Difficile de ne pas repenser au poème « Repentance », que Behan avait écrit en prison, à Mountjoy, des années auparavant. Dans le poème, les thèmes de la mort et de la mémoire sont présentés. Behan montre en effet que lorsque l'ultime heure approche, les souvenirs surgissent de

manière inévitable. La mémoire devient encore plus effrayante que la mort. Il semblerait alors que l'auteur soit plus horrifié par son passé que par la mort.

Le troisième aspect dans le rapport de l'auteur à l'écriture et à l'oralité est la présence d'un style oral dans le roman *Borstal Boy*. Bien que moins frappante que dans les « talk books », l'intervention de l'auteur s'y retrouve et nous montre que par moments Behan semble imaginer parler à un auditoire. Paul Zumthor a remarqué que même les productions écrites sont souvent pensées pour une déclamation à voix haute. Si nous ne pouvons pas affirmer que cette intuition concerne tout texte écrit, il nous semble qu'elle peut s'appliquer au roman de Behan. La présence de dialogues, l'écriture phonétique, la présence des chansons sont les éléments le plus évidents d'un rapport du roman au style oral. Mais les théories de W. Ong nous ont aussi permis de repérer d'autres éléments tels que le caractère additif de la prose de Behan, l'utilisation des épithètes, la présence de proverbes qui relèvent de la tradition d'un groupe et qui permettent d'attirer et de maintenir l'attention du public.

Nous noterons enfin que cette oralité se retrouve également dans certaines nouvelles et dans les articles de l'*Irish Press*. Les premières nouvelles nous semblent plus particulièrement liées à l'écriture et constituent des exercices de style. Par contre, les articles empruntent beaucoup au style oral. Ils jouent aussi sur la « fidélisation » du lecteur qui reconnaît dans chacun d'entre eux des personnages, des lieux et des situations familières. La répétition, le recours aux dictons, les références croisées entre les textes sont les éléments qui caractérisent ces *sketches*. De plus, nous avons l'impression qu'ils sont un fragment d'une histoire plus grande, car la plupart d'entre eux n'ont ni début, ni fin.

En reprenant la question que Saint Augustin se pose dans ses confessions, c'est-à-dire quel langage entre écrit et oral il faut utiliser pour dire la mémoire, nous nous sommes demandée si un style plus que l'autre permet le recouvrement et la restitution du souvenir. La littérature orale est depuis toujours liée à la mémoire car elle a besoin d'elle pour sa conservation et sa transmission. Les techniques de mémorisation sont nombreuses et nous en avons citées quelques unes aussi dans la première partie de cette thèse. Mais le procédé le plus important reste la répétition. Elle n'est jamais *verbatim*, comme nous l'avons expliqué, mais demande une transformation de la part du poète qui apprend l'histoire. Quant à l'écriture, nous avons noté que, si d'une part elle est considérée comme étant un simple support pour la mémoire, un système de conservations des données, d'autre part elle est un support différent d'expression, comme Derrida l'a suggéré. L'écriture entretient aussi une relation privilégiée avec la mémoire, et

notamment avec la mémoire-recherche, car elle permet de recouvrer, couper, remettre ensemble des souvenirs. Le travail de récupération de l'expérience passée est, comme l'a suggéré W. Benjamin en utilisant la métaphore des fouilles archéologiques, un travail long qui demande donc de « tourner et retourner » les mots comme on retourne la terre, afin de découvrir les images qui sont cachées dessous. Ce travail semblerait plutôt lié à l'écriture, mais il n'est pas, nous semble-t-il, complètement exclu de la création orale. La répétition de l'histoire permettrait aussi ce travail de remaniement, car, nous venons de le dire, répéter le même souvenir implique ajouter des détails, effacer, en un mot le modifier. Cependant, l'intérêt que Behan exprime sans cesse pour l'écriture ainsi que le regret exprimé au sujet des « talk books » nous indiquent que bien qu'il s'amuse à jouer le rôle de conteur et qu'il utilise des techniques propres à la littérature orale, il a une préférence pour l'acte de l'écriture.

Tentons maintenant de revenir au deuxième aspect du langage concernant l'image et l'imagination que nous avons aussi considéré dans la troisième partie, et plus précisément dans le troisième chapitre. Nous avons d'abord remarqué le rapport entre texte et image dans *Brendan Behan's Island* et *Brendan Behan New York* et la manière dont les deux langages cohabitent dans les œuvres. Ensuite, afin de montrer l'importance de l'imagination dans la production de l'auteur, nous avons souligné les éléments qui permettent, à travers le langage, de constituer des images, de donner à voir. Enfin nous avons considéré le rapport du texte (et notamment de *Borstal Boy*) au cinéma. Ces derniers aspects nécessitent sans doute un approfondissement, car l'analyse a été limitée aux éléments les plus évidents. Ils nous ont tout de même permis de constater l'importance de l'élément imaginaire dans l'œuvre de l'auteur, et plus précisément dans son roman.

Un élément commun se dégage de notre analyse sur les langages de Behan qui était apparu aussi dans l'étude de l'autobiographie, de la mémoire et des thèmes que nous avons examinés dans les deux premières parties. Il s'agit de l'absence, qui est l'emblème de la mémoire et de la mort, en somme de la disparition. La mémoire, et par conséquent l'œuvre qui se construit à travers le souvenir, n'est que la trace d'une absence, une représentation posthume de la chose absente. L'écriture semble être l'instrument par excellence de cette représentation, les mots écrits ne sont que des signes visibles renvoyant à la chose absente. Mais nous avons aussi observé la disparition de l'auteur dans les productions radiophoniques et dans les « talk books ». Nous avons utilisé les expressions de W. Ong d'« oralité primaire » et « oralité secondaire » pour montrer que, même lorsque l'auteur revient à la voix, les médias utilisées (la radio et la bande

magnétique) ne garantissent pas la présence. L'enregistrement devient une autre forme d'écriture, une trace renvoyant à l'absence de l'auteur. Il y a une tentative de la part de l'auteur de combler cette absence et de survivre à sa propre mort. Pourtant, un élément nous semble aussi très important : l'oubli. Comme le remarque T. Todorov, « il faut rappeler une évidence : c'est que la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. » (Todorov 2004, 14) La mémoire, explique-t-il, est toujours une interaction de « l'*effacement* (l'oubli) et [de] la *conservation* » et donc, une « sélection » (Todorov 2004, 14). Il y a, dans l'œuvre, ce qui est oublié, ou omis, et cela a autant de sens que ce qui est dit. Pour oublier, il faut s'être souvenu, et pour se souvenir il faut avoir oublié. La psychanalyse a d'ailleurs porté beaucoup d'attention à la mémoire et encore plus à l'oubli, au refoulement des souvenirs du passé qui sont trop douloureux pour l'individu. Nous avons aussi fait référence au souvenir obsessionnel qui relève du traumatisme et de l'impossibilité d'oublier. Dans ce sens, la réitération du même souvenir nous a suggéré un syndrome de répétition post traumatique. Le but de l'auteur devient alors l'oubli. La littérature orale se base sur la répétition pour combattre l'oubli, répéter signifie garantir la transmission du souvenir. L'écriture, invention qui se voulait remède à l'oubli, l'a au contraire créé. Nous sommes arrivés à la conclusion que Brendan Behan voit l'écriture comme l'instrument de l'oubli idée sur laquelle Behan revient dans les « talk books ». Écrire veut dire mettre de la distance entre le sujet et ses souvenirs, et, en un mot, oublier. Mais cela ne veut pas pour autant dire se faire oublier, et l'œuvre de Behan reste une œuvre de la survivance, le rêve d'une présence infinie.

Ce travail trouve ses limites dans la difficulté liée à l'étude d'une œuvre très hétérogène, qui reflète la personnalité insaisissable de son auteur, et la présence des contradictions dues peut-être aussi aux bouleversements politiques et sociaux de son époque. Nous avons tenté une lecture de l'œuvre de Behan fondée sur la mémoire dans un sens très large. Les aspects du témoignage, de la survivance et de la pérennité, de la recherche identitaire ont été soulignés. Cependant, comme nous l'avons dit dans l'introduction, l'œuvre de Behan mérite d'être étudiée en profondeur et nous sommes conscients que nombre d'aspects ont été laissés de côté. Le rapport de l'auteur à la religion, à l'histoire de la nation, à la littérature des précurseurs a seulement été évoqué brièvement et une grande partie du travail reste donc encore à accomplir.



## Bibliographie

### Œuvres de l'auteur

- BEHAN, Brendan, *After the Wake*, edited by Peter Fallon, Dublin : The O'Brien Press, 1996.
- *Borstal Boy*, London : Arrow Books, 1990 (Hutchinson 1958).
- *Brendan Behan Audio*, "On the Northside", "Diary of 1956", "Mac Aonghusa Archive", Copyright restricted, RTÉ Libraries and Archives.
- *Brendan Behan's Island. An Irish Sketch Book with Drawings by Paul Hogarth*, Boston Toronto : Little, Brown and Company, 1980 (Hutchinson, 1962).
- *Brendan Behan's New York*, London : Corgi Books, 1996 (Hutchinson, 1964).
- *The Complete Plays: The Hostage, The Quare Fellow, Richard's Cork leg and Three One-Act Plays*, introduced by Alan Simpson with a bibliography by E.H. Mikhail, London : Eyre Methuen Drama, 1991 (1978).
- *Confessions of an Irish Rebel*, London : Arrow Books, 1991 (Hutchinson 1965).
- « Confessions of an Irish Rebel », *The New York Times*, September 1960, (Photocopy of original in Special Collections, University of Delaware Library).
- *(The) Dubbalin Man, a New Selection from his Irish Press Articles 1954-6*, foreword by A. Cronin, Decorations by Beatrice Behan, Dublin : A & A Farmar, 1997.
- *Hold Your Hour and Have Another* with decorations by Beatrice Behan, London - N.Y. : Corgy Book, 1970 (Hutchinson, 1963).
- *The King of Ireland's Son*, illustrated by P.J. Lynch, New York : Orchard Books, 1996.
- *The Scarperer*, London : Arena Book, 1987 (Hutchinson, 1966).

----- « Secret Scripture. A review of *At Swim Two Birds*, by Flann O'Brien », *The Irish Times*, July 30, 1960 (Photocopy of Original in Special Collections, University of Delaware Library).

----- « The Woman on the Corner of the Next Block to Us », *Vogue*, 1956 (photocopy of the original in Special Collections, University of Delaware Library).

### **Compléments sur l'auteur**

BEHAN, Beatrice, *My life with Brendan*, London : Leslie Frewin Publishers, 1974 (1973).

BEHAN, Brian, *Mother of all the Behans. The autobiography of Kathleen Behan as told to Brian Behan*, London : Arena edition, 1985 (Hutchinson, 1984).

BRANNIGAN, John, *Brendan Behan. Cultural Nationalism and the Revisionist Writer*, Dublin : Four Courts Press, 2002.

----- « An Historical Accident : National identity in the Writing of Brendan Behan », *Irish Studies Review*, 13 winter 1995/96, 26-29.

----- « The Comedies of Brendan Behan », Mary Luckhurst, *Modern British and Irish Drama 1880-2005*, Oxford : Blackwell publishing, 2006, 247-57.

BROWN, Richard, « Borstal Boy: Structure and Meaning », *Colby Library Quarterly*, vol. 21, no. 4, December 1985, 188-197.

HENTZ, Jean Philippe, « Brendan Behan's France. Encounters in St. Germain-de-Pré », *JOFIS*, Number 1, Autumn 2008, 38-57.

HOGAN, Patrick Colm, « Class Heroism in *The Quare Fellow* », *Études Irlandaises* n. 8, Presses de l'Université de Lille, Décembre 1983, 139-144.

- « Brendan Behan on the Politics of Identity: Nation, Culture, Class, and Human Empathy in Borstal Boy », *Colby Library Quarterly*, Vol. 35, no. 3, September 1999, 154-172.
- JEFFS, Rae, *Brendan Behan, Man and Showman*, Cleveland and New York : The World Publishing Company, 1968 (Hutchinson, 1966).
- KEARNEY, Colbert, *The Writings of Brendan Behan*, London : Gill and Macmillan, 1977.
- , « Borstal Boy: The Portrait of the Artist as a Young Prisoner », *ARIEL a review of International English Literature*, Volume 7, Issue 2, University of Calgary Press, 1976.
- MCCANN, Sean, *The World of Brendan Behan*, London : Four Square Book, 1965.
- MIKHAIL, E.H., (ed. By) *Brendan Behan : Interviews and Recollections*, vol. I-II., London: Macmillan, 1982.
- (ed. by) *The Letters of Brendan Behan*, Montreal and Kingston : McGill – Queen’s University Press, 1992.
- (ed. by) *The Art of Brendan Behan*, New York : Barnes & Noble, 1979.
- MURRAY, Christopher, « Shiels, D’Alton, Molloy, Behan », *Twentieth-century Irish Drama: Mirror Up to Nation*, Manchester: Manchester University Press, 1997, 148-171).
- O’CONNOR, Ulick, *Brendan Behan*, London, Toronto, Sidney, New York : Panther Granada Publishing, 1979, (Hamish Hamilton, 1970).
- RUSSEL, R. Richard, « Brendan Behan’s Lament for Gaelic Ireland: The Quare Fellow », *New Ibernia Review*, vol. 6, n. 1, Errach/Spring 2002, 73-93.
- SCHRANK, Bernice, “Brendan Behan’s *Borstal Boy* as Ironic Pastoral”, *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol. 18, No. 2 Dec., 1992.
- WITOSZEK, Walentyna, « The Funeral Comedy of Brendan Behan », *Études Irlandaises*, Presse de l’Université de Lille III, no. 11, Décembre 1986, 83-91.

## Civilisation, littérature et folklore irlandais

- AMIOT-JOUEENNE, Pascale, (dir.) *L'autobiographie irlandaise : voix communes, voix singulières*, Groupe de recherche en Études Irlandaises, Caen : Presse Universitaire de Caen, 2004.
- ARMSTRONG, Charles I., « Ghost Memories: Yeats on Individual and Collective », Ruben Moi, Irene Gilsenan Nordin (eds.) *Nordic Irish Studies Journal* (Vol. 11, n. 1, 2012, 175-183).
- BECKETT, Samuel, *La dernière Bande*, Paris : les Editions de Minuit, 1959.
- BOYCE, D.G., O'DAY, A., (ed.) *The making of Modern Irish History, Revisionism and the revisionist controversy*, London : Routledge, 1996.
- BROWN, Terence. *Ireland: a Social and Cultural History 1922-2002*, London : Harper Perennial, 2004 (Second edition).
- *Ireland's Literature. Selected Essays*, Mullingar: The Lilliput Press LTD, 1988.
- CARRACCI, Vito, *The Irish Fairy Tale*, Plymouth : John Cabot University Press, 2012.
- CORCORAN, Neil, *After Yeats and Joyce. Reading Modern Irish Literature*, Oxford : Oxford University Press, 2003.
- DELY, Mary E., « Recent Writings on Modern Irish History : the Interaction between Past and Present », *The Journal of Modern History*, Vol. 69, no. 3, September 1997, 512-533.
- DÉTRIE, Alison, « The Lyric Poet and the Autobiographical Mode: W.B. Yeats, Reveries over Childhood and Youth », *Études Irlandaises*, no. XIV-2, Décembre 1989, 55-64.
- DUMAY, E.J., « Histoire et fiction dans la trilogie dublinoise de Sean O'Casey », *Études Irlandaises*, no. 5, Villeneuve D'Ascq : Université de Lille III, Décembre 1980, 23-36.
- FLANNERY, Eoin, « Irish Cultural Studies and Postcolonial Theory », *Postcolonial Text*, Vol. 3, no. 3, 2007.

- FOSTER, R. F., *The Irish Story, Telling Tales and Make it up in Ireland*, London : Allen Lane The Penguin Press, 2001.
- FRIBERG, H., GILSENAN NORDIN, I., PEDERSEN, Y., (ed.), *Recovering Memory. Irish Representations of Past and Present*, Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- GAVAN DUFFY, Charles, (ed. by), *The Ballad Poetry of Ireland*, Dublin : James Duffy, 1845.
- GKOTZARIDIS, Evi, « Revisionism and Postmodernism », *Études Irlandaises*, n. 26-1, Villeneuve D'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, Printemps 2001, 131-158.
- GREGORY, Lady Augusta, *Lady Gregory's Complete Irish Mythology*, preface by W.B. Yeats, Bounty Books, London, 2004 ( John Murray Publishers, London 1902-1904).
- GOLDRING, Maurice, « *The Bell* pendant la seconde guerre mondiale », *Études Irlandaises*, no. 10, Villeneuve D'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, Décembre 1985, 105-116.
- HARMON, Maurice, « Anglo-Irish literature. A survey of general works (II) », n. XVII-1, , Juin 1992, 157-167.
- HOGAN, P. C., « Brendan Behan on the Politics of Identity: Nation, Culture, Class and Human Empathy in Borstal Boy », *Colby Quarterly*, Volume 35, no.3, September 1999, 154-172.
- HUTCHINSON, John, *The Dynamics of Cultural Nationalism: The Gaelic Revival and the Creation of the Irish Nation State*, Abingdon - New York : Routledge, 1987.
- INGMAN, Heather, *A History of the Irish Short Story*, Cambridge : Cambridge University Press, 2011 (2009).
- JAQUIN, Danielle, « Les autobiographies gaéliques ; voix personnelle, voix collective, voix mythique », *Études Irlandaises*, n. 23-1, Villeneuve D'Ascq : Presse de l'Université de Lille III, Printemps 1998, 13-26.
- JOANNON, Pierre, « Réflexions sur le révisionnisme », *Études Irlandaises*, n. 2, Villeneuve D'Ascq : Presse de l'Université de Lille III, Décembre 1977, 151-174.

- JOYCE, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York : Dover Thrift Editions, 1994.
- KEATING, Sara, « Le contexte contemporain de la critique théâtrale en Irlande ou Martin McDonagh est-il un dramaturge irlandais ? », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n. 40, 2006, 26-38.
- *Ulysses*, annotated student edition, with an introduction and notes by Declan Kiberd, Harmondsworth : Penguin Books, 1992 (Shakespeare and Company, 1922).
- KENNY, Kevin, (ed.) *Ireland and the British Empire*, Oxford: Oxford University Press, 2004 [The Oxford History of the British Empire collection].
- KIBERD, Declan, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, London : Jonathan Cape, 1995.
- LERAY Josette, « The Big House and the Second World War in Elizabeth Bowen's *The Heat of the Day* », *Études Irlandaises*, XIX-1, Presses de l'Université Charles de Gaulle – Lille III, Printemps 1994, 33-40.
- LETREULLE, Sophie, « Radio Eireann: Les Nouvelles, par Frank O'Connor », *Études Irlandaises*, n. XVI-2, Sainghin-En-Melantois : Presse de l'Université de Lille III, Décembre 1991, 43-53.
- LEWIS Perry Curtis, *Apes and Angels: The Irishman in Victorian Caricatures*, New York : Smithsonian Institution Press, 1997.
- LYNCH, Claire, *Irish Autobiography. Stories of Self in the Narrative of a Nation*, Bern : Peter Lang AG, 2009.
- LLOYD, David, *Anomalous State. Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Dublin : The Lilliput Press, 1993.
- MAIGNANT, Catherine, « Identité et Folklore dans l'idéologie républicaine », *Études Irlandaises*, n. XVII-1, Sainghin-En-Melantois : Presse de l'Université de Lille III, Juin 1992, 181-193.
- MARKEY, Alfred, « Revisionism and the Story of Ireland: From Sean O'Folain to Roy Foster », *Estudios Irlandeses*, Number 0, 2005, 91-101.

- MIKOWSKI, Sylvie, *Le roman irlandais contemporain*, ed. Groupe de recherche en, Caen : Presses Universitaires de Caen-Basse Normandie, 2004.
- , (dir.) *Histoire et mémoire en France et en Irlande = History and Memory in France and Ireland*, Reims : EPURE – Editions et Presses Universitaires de Reims, 2010.
- MONJAUZE, Michèle, « Racines culturelles de la dépendance alcoolique en Irlande dans l'autobiographie de la mère de Brendan Behan », *Études Irlandaises*, n. XV-2, Presses de l'Université Charles de Gaulle – Lille III, Décembre 1990, 55-64.
- O'CONNOR, Frank, « Guests of the Nation », *Classic Irish Short Stories*, Oxford : Oxford University Press, 1985, 172-187.
- O'BRIEN, Flann, *At Swim-Two-Birds*, Harmondsworth : Penguin Books Ltd, Edition, 1967 (Twenty century Classics Collection).
- O'BRIEN, Conor Cruise, *Ancestral Voices. Religion and Nationalism in Ireland*, Chicago : The University of Chicago Press, 1995.
- O'FAOLAIN, Sean, *Selected Stories of Sean O'Faolain*, Boston Toronto : Little, Brown and Company, 1978.
- O'ROURKE Murphy, Maureen, MacKillop, James, *An Irish Literature reader: poetry, prose, drama*, Syracuse New York : Syracuse University Press, 2006 (1987).
- PINE, Emilie, *The Politics of Irish Memory. Performing remembrance in Contemporary Irish Culture*, Basingstoke - New York: Palgrave MacMillan, 2011.
- SYNGE, J.M., *The Complete Works of J.M. Synge. Play, Prose and Poetry*, Hertfordshire : Wordsworth Editions Limited, 2008.
- VANCE, Norman, *Irish Literature: A social History. Tradition Identity and Difference*, Oxford : Basil Blackwell, 1990.
- WELCH, Robert, (ed. by) *The Oxford Companion to Irish Literature*, Oxford : Clarendon Press, 1996.
- WILDE, Oscar, « A Woman of No Importance », *The Complete Works of Oscar Wilde*, London and Glasgow : Collins, 1977, 431-481.

YEATS, W. B., *The Complete Plays*, London : MacMillan, 1969.

## **Théories de la littérature et concepts pluridisciplinaires**

ARISTOTE, *Retorica e poetica*, a cura di Marcello Zanatta, UTET Libreria, Tourin 2006, (2004).

----- *Petits traités d'histoire naturelle*, texte établi et traduit par René Mugnier, Paris : société édition « Les Belles Lettres » 1965 (1953).

ARNHEIM, Rudolf, *Visual Thinking*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1997 (1969).

ASHLEY, K., GILMORE, L., PETERS, G., (Ed.), *Autobiography and Postmodernism*, Boston : The University of Massachussets Press, 1994.

AUGUSTIN (ST.), *Confessions*, trad. Louis de Montadon, Paris : Seuil, 1982 (Sagesse).

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris : Editions Gallimard, 1999 (Gallimard 1978 – Khoudojestvennaïa Literatoura Moscou 1975).

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*, préface de Carlo Ossola, Paris : Seuil, 2000 (1973).

BARTHES R., BERSANO L., HAMON P., RIFFATERRE M., WATT I., *Littérature et réalité*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

BARTHES R., KAYSER W., BOOTH W.C., HAMON Ph., *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977.

BENJAMIN, Walter, “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov”, Hale, Dorothy J, (ed.) *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*. Malden, Mass. : Blackwell Publishing, 2006, 361-378.



BADDELEY, Alan, "Exploring the episodic buffer", *Working memory, thought and action*, Oxford : Oxford University Press, 2007, 157-174.

----- "The Episodic Buffer: a New Component of Working memory?", *Trends in Cognitive Sciences* - vol. 4. No. 11, November 2000.

BADDELEY, Alan, « Working Memory, Looking Back and Looking Forward », *Nature Reviews, Neuroscience*, vol.4, October 2003, 829-839 [en ligne], [http://www.ii.metu.edu.tr/~hohenberger/Human\\_Memory/baddeley03\\_Looking%20back%20and%20forward.pdf](http://www.ii.metu.edu.tr/~hohenberger/Human_Memory/baddeley03_Looking%20back%20and%20forward.pdf)

BAMABERG, Michael, « Identity and Narration », Hühn, Peter et al. (eds.): *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg: Hamburg University Press, [en ligne], [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Identity and Narration&oldid=787](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Identity_and_Narration&oldid=787), (page consultée le 01 Oct 2010).

*Bible* (La) trad. de Louis Segond, « Nouveau Testament », Les Epîtres de Paul, Rom. 13,(13) [en ligne] : [http://www.ebible.free.fr/livre.php?\\_id=ro&\\_chap=13](http://www.ebible.free.fr/livre.php?_id=ro&_chap=13)

*Bible, The*, «St. Paul, Epistle to the Romans », 13(13) [en ligne] : <http://biblescripture.net/Romans.html>.

BARNES, Michael, "Oral tradition and Hellenistic Epic : New Directions in Apollonius of Rhodes", *Oral traditions*, 18/1 (2003), 55-58.

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communication* 4, novembre 1964.

----- *Image, Music and Text*, ed. and trans. by Stephen Heath, London : Fontana Press, 1977 (Roland Barthes, 1977).

BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris : Quadrige/PUF. 2008 (1939).

BERND, Zila, MIGOZZI, Jaques, *Frontières du Littéraire. Littérature orale et populaire*, Brésil/France, Pulim, Collection Littératures en Marge, Actes du colloque « Approches croisées des littératures populaire et orale » (Limoges 1994), 1995.

BLEVINS, Jane, *L'écrivain et son public à l'ère de la radio. D'Edgar Allan Poe à Paul Valéry...*, Bry-sur-Marne : INA Éditions, 2010.

- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York Oxford: Oxford University Press, second edition 1997 (1973).
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago : Chicago University Press, 1983.
- CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, 2003.
- CARUTH, Cathy (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore (Maryland) : John Hopkins University Press, 1995.
- CHAUVIN, Cédric, *Référence épique et modernité*, Paris : Honoré Champion, 2012.
- CHENELIERE (DE LA), Evelyne, « L'autobiographie et le théâtre », *Jeu : Revue de théâtre*, n. 111, (2) 2004, 94-96.
- CHIAANTARETTO, Jean François, (dir.), *Témoignage et Trauma. Implications psychanalytiques*, Paris : Dunod, 2004.
- CLÉDER, Jean, « Ce que le cinéma fait de la littérature », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT* (Littérature, histoire, théorie), n°2, 01 décembre 2006, [en ligne] : <http://www.fabula.org/lht/2/Cleder.html>
- COLONNA, Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989, [en ligne] <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>
- COMPAGNON, Antoine, (sous la direction de) *Proust, la mémoire et la littérature*, Paris : Odile Jacob, 2009.
- CORDESSE, G., LEBAS, G., LE PELLE, Y., *Langages littéraires. Textes d'anglais*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- CORDESSE, Gérard, « Note sur l'énonciation narrative (une présentation systématique) », *Poétique*, n° 65, Paris : Seuil, 1986, 43-46.
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris : Seuil, 1992 (coll. Poétique).

- CRAICK, Fergus I. M., "On the Making of Episodes", Roediger, Henry, Craick, Fergus I.M., (ed. by), *Varieties of Memory and Consciousness : essays on honor of Endel Tulving*, New Jersey : Lawrence Erlbaum Associates Inc. Publishers, 1998, 43-58.
- CROOK, Tim, *Radio Drama. Theory and Practice*, London; New York : Routledge, 1999.
- CUDDON, J.A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London : Penguin Books, 1999.
- DE MAN, Paul, "Autobiography as Defacement", *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, Essay 4, 67-81.
- DEHARME, Paul, *Pour un art Radiophonique*, Paris : Le Rouge et le Noir, 1930.
- DERRIDA, Jacques. *Otobiographies, L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris : Éditions Galilée, 2005 (1984).
- *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris : PUF, 1972 (1967).
- *Writing and difference*, translation of *L'écriture et la différence* by Alan Bass, Chicago : The University of Chicago Press, 1978.
- DRAKAKIS, John, (ed. By) *British Radio Drama*, Cambridge : Cambridge University Press, 1981.
- DURING, Simon, « Literature – Nationalism's Other? The case for revision », Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London and New York : Routledge, 1995, 138-153.
- ECO, Umberto, *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani, 2003.
- , *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano : Bompiani, 2004.
- , *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano : Bompiani Tascabili, 2004, (1968).
- Ancient Narratives*, London : Routledge, 1992, Chapitre I, 1-20.
- FENWICK, "Paul Hogarth an Extraordinary Artist", *The Independent*, 7 janvier 2002 [en ligne], <http://www.hogarth.org.uk/resource/obits/paul2002.htm>

- FERRIEUX, Robert, (sous la coordination de), *La littérature autobiographique en Grande Bretagne et en Irlande*, Paris : Ellipses, 2001.
- FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Ève (dir.), *Epopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, Paris : Classique Garnier, 2011.
- FINKIELKRAUT A., TODOROV T., MARIENSTRAS R., *Du bon Usage de la Mémoire*, Répliques, Genève : Éditions du Tricorne, 2000.
- FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Éditions Gallimard, 2002.
- FREUD, Sigmund, *Freud et la création littéraire*, dir. par Pierre Cotet et François Robert, Paris : Quadrige / PUF, 2010.
- *Totem et Tabou*, [1913] trad. Dominique Tassel, Paris : Éditions Points, 2010.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 1991 (coll. Poétique).
- « Discours du récit », *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, 67-273.
- *Figures II*, Paris : Seuil, 1969 (coll. Points).
- GENETTE, G., TODOROV, T., (dir) *Introduction à l'Architexte*, Paris : Seuil, 1979 (coll. Poétique).
- GOODY, Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, traduction française de *The Interface Between the Written and the Oral*, (Cambridge University Press, 1993), Paris : Presses Universitaires de France, 1994.
- GILLON, HOLLIER-LAROUSSE, IBOS-AUGÉ, MOREAU C., MOREAU J-L, (dir.) *Petit Larousse*, Paris : Librairie Larousse, 1966, 905-6.
- GILMORE, Leigh, *The Limits of Autobiography*, Ithaca and London : Cornell University Press, 2001.
- GRELL, Isabelle, « Pourquoi Dubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction », C. Viollet et J.L. Jeannelle (dir.), *Genèse et Autofiction*, actes du colloque du 4 Juin 2005 à l'ENS, Ed. Academia Bruylant, 2007, 39-51.

- HAGEGE, Claude, *L'Homme de paroles. Entre oralité et écriture*. Contributions linguistiques aux sciences humaines, Paris : Fayard, 1986 (1985).
- HAVELOCK, Eric, *The Muse Learns to Write. Reflexions on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven, London : Yale University Press, 1986.
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris : Editions Albin Michel, 1997.
- HERNANDEZ, Soazig, *Le monde du conte : contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris - Budapest – Kinshasa [ etc ] : l'Harmattan, 2006.
- HASSID Jean-Claude, WOITRAIN, Jean-Paul, *Dictionnaire latin-français* [en ligne] : <http://www.prima-elementa.fr/Dico-f03.html>
- Holy Bible, The, King James Version*, « Romans » 13 [en ligne] : [http://online-litterature.com/bible/quick\\_jump.php](http://online-litterature.com/bible/quick_jump.php)
- HIRSCHI Stéphane, PILLET Elizabeth et VAILLANT Alain (Eds.), *L'art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Recherches Valenciennes n. 21, Presses Universitaires de Valenciennes, CAMELIA, CERD, 2006.
- HUGLO, Marie Pascale, *Le sens du récit*, Villeneuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- JENSEN, George H., *Storytelling in Alcoholic Anonymous. A rhetorical Analysis*, Southern Illinois University Press, 2000.
- JOST, François, *L'œil caméra entre film et roman*, Lyon : P.U.L., 1987.
- JOHNS-PUTRA, Adeline, *The History of Epic*, Basingstoke - New York: Palgrave MacMillan, 2006.
- JUNG, C.G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand préfacé et annoté par le docteur Roland Cahen Paris : Folio Gallimard, 2008 (première édition Gallimard 1964 – Zurich Racher, 1933)
- KING, Nicola. *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self*. Edimburgh : Edimburgh University Press, 2000.
- KUON, Peter (éd.), *Trauma et Texte*, Frankfurt am Maine : Peter Lang, 2008.

- La bande sonore: esquisse d'une théorie de l'oralité dans la littérature et au cinéma*, publié par le Centre d'études et de recherches interdisciplinaires sur le processus de la création, Université de Savoie, Malissard : Ed. Aleph, 2002.
- LAPAIRE, J.R., ROTGÉ, W., *Linguistique et Grammaire de l'anglais*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002 (1991).
- LAOUYEN, Mounir, « L'autofiction : une réflexion problématique », *Frontières de la fiction*, Modernités n°17 [en ligne] <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris : Editions Gallimard, Collection Folio/Histoire, 1988 (Einaudi 1977).
- LE CALVEZ, E., CANOVA-GREEN, M.C., (dir.), *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1997.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, collection Poétique, Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature au médias*, Paris : Seuil, 1980 (coll. Poétique).
- LEROUX, Louis Patrick, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Jeu : revue de théâtre*, n. 111, (2) 2004, 75-85.
- LEWIS, Peter, (ed.), *Radio Drama*, London; New York : Longman, 1981.
- LODGE, David, *The Art of Fiction*, London: Penguin Books, 1992.
- LOUVEL, Liliane, *Texte/image. Images à lire, textes à voir*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002 (Collection Interférences).
- *Le tiers Pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010 (Collection Interférences).
- LUCAS-LECLIN, Emile, « Comparatisme et pluralisme épistémologique. Pour une approche anthropologique de l'écriture à la première personne », dans *TRANS, Revue de littérature générale et comparée* n. 3, Ecrire le présent, décembre 2005.
- LUCY, Niall, *A Derrida Dictionary*, Malden MA; Oxford : Blackwell Pub, 2004.

- MARTIN, J.B. et DECOURT, N. (dir.), *Littérature Orale, Paroles vivantes et mouvantes*, (colloque 2002), CREA, PUL, 2003.
- MAY, Georges. *L'autobiographie*, Paris : Presse Universitaire de France, 1979.
- NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, 1984.
- OLSON, David, *The World on Paper, The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- ONG, Walter, *Orality and Literacy, The Technologizing of the World*, London, New York : Routledge 2002 (Methuen, 1982).
- PERKS, Robert, THOMSON, Alistair, (Ed. by), *The Oral History Reader*, London and New York : Routledge, 1998.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du Conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E. Mélétski *L'étude structurale et typologie du conte*, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Khan, Paris : Seuil, 1970 (coll. Poétique).
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris : Seuil, 2007 (1975).
- RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris : José Corti, Les essais, 1999.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Editions du Seuil, 2000.
- *La métaphore vive*, Paris : Seuil, 1975.
- RUBERY, Matthew, (ed.) *Audiobooks, Literature and Sound Studies*, New York : Routledge, 2011.
- RUBIN, David C., *Memory in Oral Traditions. The Cognitive Psychology of Epics; Ballads; and Counting-out Rhymes*, New York – Oxford : Oxford University Press, 1995.
- SCHAEFFER, Jean-Marie: "Fictional vs. Factual Narration", Hühn, Peter et al. (eds.): *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg : Hamburg University Press : [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Fictional vs. Factual Narration&oldid=759](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Fictional%20vs.%20Factual%20Narration&oldid=759) (page consultée le 01 Oct 2010).
- SHAKESPEARE, William, *As You Like It*, Milano : BUR, 2001, (1963).

SUHAMY, Henri, *Versification anglaise*, Paris : Ellipses, 1999.

*Sunday Independent*, « Mother of Behan's son became a Hemingway wife », *The Independent*, Sunday, February 14, 2010 [en ligne] : [www.independent.ie/opinion/analysis/mother-of-behans-son-who-became-a-hemingway-wife-2062831.html](http://www.independent.ie/opinion/analysis/mother-of-behans-son-who-became-a-hemingway-wife-2062831.html)

TADIÉ, Jean Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris : Éditions Gallimard, 1999 (Folio Essais)

TERRINONI, Enrico, "Humor in the Prison: Brendan Behan Confesses", dans *Epiphany Online Journal of the Faculty of Arts and Social Sciences International University of Sarajevo*, ISSN 1840-3719 / Volume 1 No., 1 Fall 2008, 62-79 [en ligne] : <http://www.ius.edu.ba:8080/epiphany/index.php?journal=epiphany&page=article&op=viewArticle&path%5B%5D=18>

*Telegraph, The*, « Paul Hogarth », 1 janvier 2002, [en ligne]: <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1380015/Paul-Hogarth.html>

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, (choix) suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris : Seuil, 1978 (1971).

TOOHEY, Peter, "Epic: The Genre, Its Characteristics" *Reading Epic: an Introduction to the*

TILLEUIL, Jean Luis, WATTHEE-DELMOTTE Myriam, (dir.), *Texte, Image, Imaginaire*, Paris : L'Harmattan, 2007.

TILLEUIL Jean-Louis, « Comment aborder l'étude du couple texte-image ? Épistémologie et sociopragmatique d'une relation problématique », dans TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *Théories et lectures de la relation image-texte*, Cortil-Wodon, E.M.E., 2005, p. 61-118 (coll. « [TEXTE-IMAGE] »).

TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris : Arléa, 2004.

VANOYE, F., *Récit écrit, récit filmique*, Paris : Éditions Nathan, 1989.

ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris : Seuil, 1987 (Collection Poétique).



YATES, Frances A., *The Art of Memory*, London : Pimlico edition, 2007 (Routledge & Kegan Paul, 1966).

## **Filmographie**

FORD, John, *The Black Watch*, United States : Fox Film Corporation, 1929.

KING, Henry, *King of the Khyber Pass*, United States : Twentieth Century Fox, 1953.

SHERIDAN, Peter, *Borstal Boy*, Ireland/UK : Strand Releasing, 2000.

SAVILLE, VIDOR, *The Citadel*, US/UK : Metro Goldwin Mayer, Denham Studios.



## **Annexes**

### **ANNEXE I**

#### **NO TITLE**

**I left me father, I left me mother,  
I left me brothers and sisters too.  
I left me friends and kind relations,  
I left them all for to follow you.**

**For love is teasing, first hot then freezing.  
Love is a wonder when first got new;  
But as it grows older, it soon grows colder,  
And fades away like the morning dew.**

**Oh, love and porter make young men older  
And love and whiskey make old men decay;  
So what can't be cured, love, must be endured, love,  
And so I am off to Americay,**

**Singing, 'Love is tesing, first hot then freezing,  
Love is a wonder when first got new;  
But as it grows older, it soon grows colder,  
And fades away with the morning dew.'**

**Source: *Brendan Behan's Island*, 12**

## THE WATER IS WIDE

(O Waly Waly)

The water is wide, I cannot get o'er  
And neither have I wings to fly.  
O go and get me some little boat,  
To carry o'er my true love and I.

A-down in the meadows the other day  
A-gath'ring flow'rs both fine and gay  
A-gath'ring flowers, both red and blue,  
I little thought what love could do.

I put my hand into one soft bush,  
Thinking the sweetest flow'r to find.  
I prick'd my finger to the bone  
And left the sweetest flow'r alone.

I lean'd my back up against some oak,  
Thinking it was a trusty tree.  
But first he bended then he broke,  
So did my love prove false to me.

Where love is planted, O there it grows,  
It buds and blossoms like some rose;  
It has a sweet and pleasant smell,  
No flow'r on earth can it excel.

Must I be bound, O and she go free!  
Must I love one thing that does not love me!  
Why should I act such a childish part,  
And love a girl that will break my heart.

There is a ship sailing on the sea,  
She's loaded deep as deep can be,  
But not so deep as in love I am;  
I care not if I sink or swim.

O love is handsome and love is fine,  
And love is charming when it is true;  
As it grows older it groweth colder  
And fades away like the morning dew.

**Alternate end**

**The water is wide, I cannot get over,  
There's no true love, at least not for me,  
My love was untrue but I can't complain,  
Some day I hope to love again.**

Source: Lesley Nelson-Burns' (aka the Contemplator)'s Folk Music Site.

*Folk and Traditional Music and Popular Songs*, with Lyrics, Midi, Tune Information and History behind the folksongs and ballads. Irish, British and American Folk Music including Francis J. Child Ballads and Sea Shanties.

[en ligne] : <http://www.contemplator.com/england/water.html>

## LORD RANDAL

'O WHERE ha you been, Lord Randal, my son?  
 And where ha you been, my handsome young man?  
 'I ha been at the greenwood; mother, mak my bed soon,  
 For I 'en wearied wi hunting, and lain wad lie down

'An wha met ye there, Lord Randal, my son?  
 An wha met you there, my handsome young man?  
 'O I met wi my true-love; mother, mak my bed soon,  
 For I 'm wearied wi huntin, an fain wad lie own.'

'And what did she give you, Lord Randal, my son?  
 And what slid she give you, my handsome young man?'  
 'Eels fried in a pan; mother, mak my bed soon,  
 For I'm wearied wi huntin, and fain wad lie down.'

'And wha gat your leavins, Lord Randal, my son?  
 And wha gat your leavins, my handsom young man ?'  
 'My hawks and my hounds; mother, mak my bed soon,  
 For I'm wearied wi hunting, and fain wad lie down.'

'And what becam of them, Lord Randal, my son?  
 And what becam of them, my handsome young man ?'  
 'They stretched their legs out an died; mother, mak my bed soon,  
 For I 'm wearied wi huntin, and fain wad lie down'

'O I fear you are poisoned, Lord Randal, my son!  
 I fear you are poisoned, my handsome young man  
 'O yes, I am poisoned; mother, mak my bed soon,  
 For I'm sick at the heart, and I fain wad lie down.'

'What d'ye leave to your mother, Lord Randal, my son ?  
What d'ye leave to your mother, my handsome young man?'  
'Four and twenty milk kye; mother, mak my bed soon,  
For I'm sick at the heart, and I fain wad lie down.'

'What d'ye leave to your sister, Lord Randal, my son?  
What d'ye leave to your sister, my handsome young man?'  
'My gold and niy silver; mother, mak my bed soon,  
For I'm sick at the heart, an I fain wad lie down.'

'What d'ye leave to your brother, Lord Randal, my son?  
What d'ye leave to your brother, my handsome young man?'  
'My houses and my lands; mother, mak my bed soon,  
For I'm sick at the heart, and I fain wad lie down.'

'What d'ye leave to your true-love, Lord Randal my son?  
What d'ye leave to your true-love, my handsome young man?'  
'I leave her hell and fire; mother, mak my bed soon,  
For I 'in sick at the heart, and I fain wad lie down.'

Source: Lesley Nelson-Burns' (aka the Contemplator)'s Folk Music Site.

*Folk and Traditional Music and Popular Songs*, with Lyrics, Midi, Tune Information and History behind the folksongs and ballads. Irish, British and American Folk Music including Francis J. Child Ballads and Sea Shanties. Versions A-O *The English and Scottish Popular ballads* [en ligne]:  
<http://www.contemplator.com/child/variant12.html>

Parmi les nombreuses versions de cette chanson, nous avons choisi cette version car elle semble être la seule à contenir le vers « what do yuo leave to your sister » qui coïncide avec le vers chanté par Behan.

**NON SUM QUALIS ERAM BONAE SUB REGNO CYNARAE**

Last night, ah, yesternight, betwixt her lips and mine  
There fell thy shadow, Cynara! thy breath was shed  
Upon my soul between the kisses and the wine;  
And I was desolate and sick of an old passion,  
    Yea, I was desolate and bowed my head:  
I have been faithful to thee, Cynara! in my fashion.

All night upon mine heart I felt her warm heart beat,  
Night-long within mine arms in love and sleep she lay;  
Surely the kisses of her bought red mouth were sweet;  
But I was desolate and sick of an old passion,  
    When I awoke and found the dawn was gray:  
I have been faithful to thee, Cynara! in my fashion.

I have forgot much, Cynara! gone with the wind,  
Flung roses, roses riotously with the throng,  
Dancing, to put thy pale, lost lilies out of mind;  
But I was desolate and sick of an old passion,  
    Yea, all the time, because the dance was long:  
I have been faithful to thee, Cynara! in my fashion.

I cried for madder music and for stronger wine,  
But when the feast is finished and the lamps expire,  
Then falls thy shadow, Cynara! the night is thine;  
And I am desolate and sick of an old passion,  
    Yea, hungry for the lips of my desire:  
I have been faithful to thee Cynara! in my fashion.

Source: Representative Poetry Online, [en ligne] Online text copyright © 2009, Ian Lancashire (the Department of English) and the University of Toronto. Published by the Web Development Group, Information Technology Services, University of Toronto Libraries. [En ligne]: <http://rpo.library.utoronto.ca/poem/711.html>



Relevé des occurrences d'intrusion du « je narrant »

*Borstal Boy*

<i>Page</i>	<i>Formule</i>
3	I don't mean that coming from the Midlands caused her meanness.
69	It's a queer world, God knows, but the best we have to be going on with.
136	I have a sense of humour...
154	My main reason for going for him was, I think, ...
173	Everyone in the nick looks forward to a religious service...
174	...but still I don't suppose...
201	I must admit...
232	It's a lonely thing to be a stranger in a strange land.
235	...being used to it, I suppose...
247	So I suppose this fellow...
263	I suppose from the imperial point of view I was a more sinister type.../ from my point of view...
269	Well, that's nothing to do with me, but I don't see why...
294	...it is the usual hypocrisy of the English...
329	When I am in good humour...
348	And if I speak to him again and offer him some of the apples... / every cripple has his own way of walking...

*Confessions of an Irish Rebel:*

<i>Page</i>	<i>Formule</i>
18	I gave...I think...
19	I think
26	I am a cowardly man by nature.../ I suppose at heart I am a daylight atheist.. Tea is a drink I particularly detest
27	I have never been able to speak about...
28	That is all I want to say and if these are confessions of an Irish rebel...
29	I have a sense of humour
31	I am not a hard man and these things
35	I include it here... / I believe...

39	I would prefer to forget...
40	In matter of sentiment there is but nonsensicality
42	Cute Christian that I am...
43	I am always prepared...
47	I am ashamed even now to say... / I have nothing against...
51	As he is not here to defend himself...
55	Being a natural coward
62	I do not recommend...
66	I don't know...
81	I have never ridiculed my faith..
84	Now I am a very easily terrified man...
88	...but I am so fed up with libel actions...
90	...and at that time I'd no wife and no baby, both of which malefactions I have
94	made up for since.
	The Irish charm is rather facile.../ I suppose...
101	I like to put this things in record...
103	You may find it hard to believe
104	This was his real name and I am not inventing it...
108	Now I have heard of many depressing human situation...
114	I don't know who should be in prison.../ I feel sorry...
115	...which to me now seems...
116	...and I still think so...
117	...I do not approve of taking boys...
118	I make this confessions at the age of forty...
121	To my way of thinking
122	Not that I have any great affection...
124	This talent for blasphemy I inherit from my father.
125	I am afraid to admit... / the older I get the more I see...
134	One of the think I don't speak about is my own writing...
135	Everything I have done since I have done purely for money...
136	I would like to put on record...
143	I suppose...
149	Now I don't understand finance...
151	I am bound to admit...
155	I remember...
156	I remember...
159	I am bound to admit...
163	I have one great memory of it..
166	I think...
175	Alas nowadays I don't seem be pretty good...

176	I happen to regard....
184	I agree...the man who doesn't write for money...
199	But I still think...
205	These are quare times...
206	If I am anything at all I am a man of letter.../ I am a pretty good singer...
218	I remember...
	I remember...
221	A change is as good as a rest...
226	However I am digressing...
241	Everybody knows what they mean when they talk...
249	I have been in the theatre business all my life...
251	And if I say it, as one who shouldn't...
257	And I can only say...
258	
259	

*Brendan Behan's Island:*

<i>Page</i>	<i>Formule</i>
14	I must give... I admire...
16	And I still think so...
17	I don't say... I don't agree...
18	I suppose...
19	It's the working class that binds me here...
22	I suppose I know...
25	I suppose what makes...
26	I think...
28	I remember...
29	It's a strange turn of fate.../ I remember...
30	I don't know.../ but I recall my father...
32	My wife and I usually spend Christmas there...
34	One of the best song I know...
35	The poor have the cheek and impudence to die on nothing and they get married on very little.
36	I don't know...
37	I believe with Lenin that the main object...
38	I do not enjoy the track racing so much...

39	Now, I have experience about <i>stopping</i> dog.../ I know nothing about...
41	A thing I don't remember having done...
42	Now I come to think of it...
67	It's not a good poem...but it's the only one I know...
70	One of the simplest examples I can give...
71	I hope it remains the way.../ I remember...
75	While I am on the subject, I am reminded...
76	I think...
77	I have never seen... / I suppose they don't...
78	I remember best...
80	I can't say.../ I think...
86	I must be one of the very few people...
88	I do not mean.../Nor by politics do I mean... / I know that...
115	If I tell you.../ I think that... / I suppose...
116	What I know of him... / I remember..
118	I think...
119	I suppose... / I often think of things like that...
122	The sweetest Irish I have ever heard... / I remember...
126	Though I like.../ One piece of advice I give freely.../
127	Normally I am quite anxious... / I remember being...
132	...but I think... / and I remember...
134	I have never seen....
136	I hope...
141	That's all I am going to tell...
160	I am convinced...
162	I must admit, and I think...
166	...but I remember it...
167	...so far as I can recall.../ it's not skin of my nose and has nothing to do with me.
168	But I remember...
170	I remember being...
187	Which reminds me...
188	And even now for all I know... / But I remember that...
189	The Church I mean.
192	That's all I am going to tell...

*Brendan Behan's New York :*

<i>Page</i>	<i>Formule</i>
12	I am not afraid to admit.../ and I think...
13	I think...
14	Now, my knowledge of ...is not very great...
16	I hate... / I don't think...
19	As I am in the wit line... / I don't want...I am told that ...
20	That is all I can say.../ I am not a priest but a sinner. I am not a psychiatrist but a neurotic.../ I write these things
21	I think... / I have already had...
24	I presume the majority of my readers...
29	I don't think is any more madly religious than I am...
30	I must tell a story...
31	But I believe all the girls came from New York so it entitles them to a place in this epic of mine. / I don't like... / I think...
32	...whom I know...
33	...that I know... / I am not like W.B. Yeats
34	I am not setting myself... / I am a terrific snob... / ...who I think...
38	Now much as I love my native land...
40	I am sure I am open to prosecution... / I mean... / I don't think...
41	Now I know as much... / I am afraid... / I am speaking...
42	I may say... (2)
47	I am proud to say...
48	I am pleased to say... / It drives me insane...
49	...I am not interested in politics... / you may think that I want... / I love...
51	I understand... / ...but I would like to see...
52	I would like to give my regards... / ...and I suppose other religions that I don't know...
54	I can describe....
55	I think... / ...I am proud to call myself one... / I don't think... / I suppose...
56	...I think...
57	As far as I remember... / I think.. / I wouldn't say... / I am sure...(2)
58	I object... / I am a newspaper man.../ If I say so...
59	I don't say that... / ...shall I say... / I speak from experience... / I am inclined... / well, I suppose...
61	I don't recommend it... / I have never [...] seen...
64	I don't think much...

65	I've no doubt... / ...for I say...
66	Now I am very far from being a mathematician... / ...where I know... / I am not the sort of person....
68	Now I don't think...
70	Well I don't suggest... / with which I have many connections..
71	I have eaten... / I think I would...
72	I most certainly would not... / I send them my respect ... / I understand that...
76	I am sorry to say that... / and I still think myself...
78	I have the greatest respect...(2) / ... I remember... / I have also seen... / I also know... / ...I hope...
80	I remember somebody...
92	As far as I know...
93	I don't think... / I would hope... / I am not humble enough to say that I do not deserve.../ as far as I know...
94	Though I am insulting the man... /
95	I can only describe.../ ...which I believe... / I can tell you...
96	But I think.../ I have to admit... / I think... / I remember...
98	...although I see... / I wouldn't be surprised... / I do not want to sound to theological...
100	I do not know... / I think that... /
101	I wish...
102	I have never met... / I know... / But I am to hypocritical... / I personally am sorry... / ...a name I have invented ...I like / I do not wish to insult...
104	I am extremely fond of swimming...
105	I have an invitation... / I would go...
106	Not because I am shy...
107	...I can only speak from personal experience... / I hope I don't offend... / I would say...(2) / Now I am not knocking... / and I hope... / one of the vices I haven't got...
108	I mean... / I say even... / I am rather reluctant... /
109	Now I think that... / I am of course of the opinion... / I have seen people...(2)
111	I think everyone agrees... / I remember... / ...though I don't think... /
113	I don't know whether... / I have heard... / I do not know... / I am against... / ...and I think so now / ...but I wish...
114	I believe... / though I suppose... / And I think ... / And I would say... / I know...
116	I know that... / I understand... / I remember... / ...whom I know.../ I

	think... / Of course I am sorry...
117	I don't agree... / Now I don't think... / I think... / ...I have ever heard... / Sometimes I feel...
118	I mean... / I don't think... / Now I have met people... / I do not find... / I suppose it is...
119	I am not suggesting...
120	I would think... / let me give some advice...
135	...that I know... / I don't believe...
136	I don't think... / I could nearly ... but I say nearly...
137	As far as I know... / I suppose... / I haven't heard them speak... / I speak .../ I also have to remind myself that...
138	...that I personally detest. / I am a singer myself... / I can sing... / I think it is a good song... / I am not able to sing... / I can never remember anything... / I can assure... / I don't care... /
139	I would advise... / I would put up... (2) / I think... / I think they are right... / I know...
140	I suppose... / as I love Dublin...
141	Now I think... / I know... /
142	I believe... / I may say... / I remember...
143	...but I think... / I don't mind...
144	There is nothing that annoys me... / ...but I do not consider...I just consider myself / Now I have the greatest and highest respect...
145	I don't know...but I know... / I do not know...but I enjoy... / I enjoy... / I don't see why... / I hope this... / and while I am not...
147	I beg his indulgence... / Now I identify myself... / I am put to the invidious position... / I wish... / I would prefer... / I would like to go...
148	I remember... / ...the only place I know...
149	Though I certainly would not recommend... / I am afraid...
150	I hasten to had... / I know...
151	I remember... / I can tell you... / I suppose... / ...as I have often been myself...
153	I do not flatter myself... / ...but I do consider... / I think... / shall I say...
154	I have been reading... / ...a paper I respect...
155	I like the novelty of it... / I remember...
156	...I have seen the world over...
157	I believe... / I suppose...
169	I do not think...
170	...which I remember... / I also hope... / I do not expect...(2) / ... I may

171	say... I would think... / Now I have never heard... / Now I am not knocking... / But I suppose...
172	...and this I have to say...
173	I am afraid... / Now I have a great affection... / I think... / I do not like... / I make my living... / I do not know... /
175	I'm not that much a fool. Perhaps I am... / Actually, I suppose... / I've yet to meet a boy...
176	Now I do not wish to take... /
177	I understand... but I think... / I suppose... / It is a drink I am extremely fond of... / I can tell you...
184	I would like to thank...

*Brendan Behan Audio:*

<i>Piste</i>	<i>Formule</i>
Piste 1	I remember
Piste 3	Is a good book London is such a dismal place I feel rather like.... ...I think it was... Who is a person of very great talent... I have nothing further to say on the matter.

Articles (*Irish Press*) et nouvelles :

<i>Titre</i>	<i>Formule</i>
<i>Let's go to town</i>	Good or bad, it's better to be criticized than ignored. [...]she and I know all belonging to each other [...] her way of talking is infectious and I keep calling her [...]
<i>Up the ballad-Singers</i>	I write 'an' instead of 'and' [...] in case you think I don't know any better. ...and a lovely song it is... I was curious and I still am... I am prepared to admit... Alas, that's all I remember of it. I can never remember which...



<i>I meet a Sheik</i>	<p>Irish People who [...] have the reputation of being insular have great <i>meas</i> for the traveler.</p> <p>I think they must sit up [...]</p>
<i>My Father died in war</i>	<p>I am now going to give my eyewitness account [...]</p> <p>So these days they are all talking about [...]</p>
<i>Ahead to the sun from...</i>	<p>I think grapefields would be a better description...</p>
<i>Terror in the Alps of France</i>	<p>I cannot understand why [...]</p>
<i>The best red wine</i>	<p>I do not know [...]</p> <p>I however have never in my travels met anything worse [...]</p> <p>My life has not been a sheltered one [...]</p> <p>I know [...] and I would much sooner...</p> <p>I can understand that, for I remember [...]</p> <p>And when we talk of the stage-Irishman [...]</p> <p>[...]I don't know what sort of game <i>boule</i> is</p>
<i>Excuse my mistake</i>	<p>Paris is not an expensive city...It is very much cheaper...</p> <p>But I have seen English people who would never dream...</p> <p>That dog is dead</p>
<i>How sorry they are to return</i>	<p>Nobody enters or re-enters England with greater reluctance [...]</p> <p>The intelligentsia of all countries is notoriously lacking [...]</p> <p>Howard is a higher civil servant.</p> <p>It is the second bigger suburb [...]</p> <p>In the sense that I understand the world [...]</p> <p>[...] more respectable than I have ever met [...]</p> <p>[...] is as much an myth as the idea [...]</p> <p>[...] I am beginning to think [...]</p> <p>I am writing this in Bayswater [...]</p> <p>The day is dark and grey [...]</p>

<i>I am back from the 'Continong</i>	I'm apt to say 'I am just back from the 'Continong' [...] Weel I have and I can tell you [...] Like the cute old sleeveen that I am [...] [...] and I have no doubt [...] I know Dieppe [...] as well as I know [...]
<i>What are they at with the rotunda?</i>	They are very fond of [...] The town is so far from the quay [...]
<i>It's Torca Hill for Beauty</i>	I have naturally some affection for [...] but I hope [...] It's easy enough. God knows life is short enough [...] [...] if I may say so [...]
<i>Red Jam Roll the Dancer</i>	What I want to know [...] I mean.  And before I go back to the other side [...] I may tell you [...]
<i>On the Road to Kilkenny</i>	I do not mean [...]  If people take advantage of that [...] I don't see how they can be blamed [...] and here is the very heart of Dublin [...] and I've often heard since [...] I would not be the instigator [...]
<i>A Word for the Brace Conductor</i>	I do not set up for a paragon [...] I'm sorry to say that [...] I must not leave out [...]
<i>My Great Red Racing Bike</i>	This wintry weather reminds me of [...] Not, I hasten to add, that there isn't anything more wintry [...] If I remember rightly [...] I am not inventing this name [...]

<p><i>Shake hands with an Alsatian</i></p>	<p>I wish you all a happy St. Patrick's day [...] I don't know [...] I like little dogs... I'm not sure that my favourite animal... The happiest animal I have seen...and I must say... I can only describe it...</p>
<p><i>After the Wake</i></p>	<p>I thought that if the dead live on - which I don't believe they do I can't resist being liked... I remember when... It is a horrible thing how quickly death and disease can work...</p>

A Garden Party (Résumé)

Les membres de la famille sont en train de prendre le thé quand Chris demande à Jim et Noel d'aller dans le jardin pour travailler la terre et planter de patates et des choux. Seamus raconte qu'à l'école il s'est bagarré avec le fils du voisin, Gabble Gibbon. Jim et Noel essaient de faire durer l'histoire de Seamus pour ne pas aller travailler dans le jardin, et juste au moment où ils se décident, Gibbon arrive pour s'expliquer au sujet de la dispute de deux enfants à l'école. La voisine, Mrs. Carmody, arrive aussi et avant que la bagarre entre les deux hommes puisse commencer elle fait un malaise. Jim et Gibbon courent au pub pour lui procurer de l'alcool. Là-bas ils rencontrent Mrs. Hanratty, une ancienne voisine de Jim, présente aussi dans *Moving Out*. Ils boivent des verres et apprennent en lisant le journal que des bijoux ont été volés et enterrés quelque part à Dublin. Gibbon, avec l'excuse d'appeler une tante malade qui est à l'hôpital pour prendre des nouvelles, téléphone à la police en se faisant passer pour un étranger pour révéler que les bijoux sont enterrés dans une maison au numéro trente-huit ou au numéro trente-sept de Ardee Road. La police arrive et fouille les deux jardins, en faisant ainsi le travail des hommes qui rentrent chez les Hannigans où Mrs. Carmody se sent déjà mieux. La pièce se termine dans une atmosphère assez festive avec les policiers qui se joignent aux autres pour boire un verre.

The Big House (Résumé)

La pièce commence par une tirade de « the big house ». Suit un bruit d'explosion dans la nuit qui réveille Mr et Mrs Baldcock, un anglo-irlandais et sa femme anglaise, qui logent dans leur propriété de Tonesollock House. Un sergent et un gardien arrivent sur le lieu accompagnés par Looney, qui est au service des Baldcocks depuis des générations, et demandent refuge pour la nuit. Nous découvrirons par la suite qu'en réalité ils restent beaucoup plus longtemps. « Tell them 'tis only till morning » répète plusieurs fois le sergent, mais la pièce couvre plusieurs années et lorsque Mr et Mrs. Baldcock décident de rentrer en Angleterre, les réfugiés restent dans la propriété.

Mrs et Mr Baldcock repartent pour l'Angleterre, mais la vie à Tonesollock House continue est c'est notamment un certain Chuckles Genockey qui gère les affaires en leur absence aidé par Angel. Un matin (la scène semble se passer des années après le départ des propriétaires) Chuckles et Angel sont en train de réparer le toit et ils se font aider par *Eyes of Green* pour dégager avec un camion les débris. Ils vont ensuite dans un pub où Chuckles invite tous les présents pour un verre et après leur propose d'aller tous ensemble à Tonesollock et de se joindre à eux pour une dé-pendaison de crémaillère. C'est la fête avec, entre autre, Teresa Avila et Maria Concepta jusqu'au petit matin. Puis nous retrouvons Mrs et Mr Baldcock à la gare, de retour d'Angleterre, contents d'être à nouveau en Irlande. Ils rencontrent Chuckles et Angel qui partent à leur tour pour Londres et qui font semblant de ne pas les connaître en se faisant passer pour des français.



# Index

## A

*Aran Islands, The* (Synge); 259; 323  
 Aristote; 6; 46; 115; 116; 117; 374; 375  
 Arnheim, Rudolf; 373  
 Augustin, Saint; 7; 51; 56; 57; 93; 103; 115; 116; 123; 124; 125; 137; 285; 287; 399  
 Autobiographie; ix; 10; 11; 13; 15; 16; 19; 20; 21; 24; 26; 36; 39; 40; 41; 43; 44; 45; 46; 47; 48; 49; 50; 51; 53; 54; 55; 56; 57; 61; 62; 74; 75; 77; 78; 79; 87; 90; 92; 93; 98; 100; 101; 103; 106; 112; 113; 114; 115; 116; 117; 118; 123; 124; 125; 127; 129; 130; 131; 134; 137; 143; 144; 146; 148; 151; 154; 155; 156; 157; 159; 160; 161; 162; 164; 168; 170; 172; 174; 183; 186; 189; 202; 204; 218; 221; 259; 265; 278; 280; 320; 349; 369; 393; 394; 396; 400; 406; 409; 413; 417; 418  
 Autobiographisme; 15; 40; 53; 75  
 Autofiction; 41; 44; 45; 52; 161; 186; 202; 375; 413; 415; 417  
 Autofiction  
 Dubrovski, Serge; 44

## B

Baddeley, Alan; 81  
 Barthes, Roland; 181; 187; 202; 230; 242; 247; 312; 331; 334; 344; 345; 348; 349; 350; 356; 412  
 Beckett, Samuel; 1; 263; 321; 323; 325; 328  
 Behan, Beatrice; 2; 4; 100; 107; 146; 155; 173; 259; 278; 279; 290; 326; 404  
 Behan, Brendan  
*After the Wake*; 27; 142; 193; 194; 195; 259; 288; 289; 290; 294; 297; 318; 329; 403; 437  
*Big House, The*; 149; 150; 218; 224; 228; 230; 315; 329; 334; 337; 352; 354; 409; 441  
*Borstal Boy*; x; 2; 19; 20; 22; 23; 24; 25; 26; 28; 31; 33; 35; 42; 43; 45; 53; 58; 59; 60; 61; 63; 64; 66; 67; 69; 71; 94; 95; 96; 97; 99; 112; 119; 123; 131; 132; 134; 136; 137; 138; 139; 140; 141; 145; 147; 148; 151; 152; 153; 161; 164; 167; 169; 170; 172; 185; 189; 190; 193; 196; 203; 204; 209; 216; 230; 231; 232; 236; 237; 238; 239; 242; 243; 244; 246; 249; 252; 254; 255; 263; 268; 270; 272; 275; 285; 287; 288; 292; 303; 304; 306; 309; 310; 311; 313; 315; 316; 317; 318; 319; 320; 321; 324; 341; 344; 346; 357; 362; 365; 369; 371; 372; 378; 380; 381; 382; 383; 384; 385; 388; 394; 395; 398; 400; 403; 405; 406; 408; 420; 429  
*Brendan Behan's Island*; 5; 20; 42; 45; 83; 84; 86; 89; 98; 120; 139; 149; 161; 171; 174; 177; 179; 181; 193; 218; 225; 239; 245; 251; 259; 268; 276; 315; 319;

323; 343; 347; 352; 359; 368; 380; 399; 403; 423; 431  
*Brendan Behan's New York*; 5; 20; 42; 43; 45; 86; 135; 136; 137; 149; 161; 171; 177; 178; 236; 239; 245; 251; 314; 315; 316; 320; 322; 323; 343; 351; 359; 362; 368; 381; 403; 433  
*catacombs, The*; 142; 194; 258; 259; 266; 273; 274; 289; 315; 316  
*Confessions of an Irish Rebel*; 3; 5; 20; 22; 23; 26; 42; 43; 45; 50; 53; 54; 58; 59; 61; 71; 86; 94; 95; 96; 100; 105; 106; 109; 110; 131; 134; 136; 137; 139; 141; 145; 147; 148; 151; 152; 161; 166; 168; 169; 170; 172; 175; 184; 189; 190; 196; 198; 200; 206; 209; 216; 238; 239; 243; 244; 250; 253; 254; 258; 266; 267; 270; 272; 273; 276; 277; 279; 280; 314; 315; 318; 319; 320; 321; 324; 326; 344; 346; 362; 383; 384; 385; 403; 404; 429  
*Dubbalin Man, The*; 288; 289; 300; 404  
*Garden Party, A*; 329; 339; 440  
*Green Invader, The*; 67; 68; 167; 169  
*Hold Your Hour and Have Another*; 288; 300; 316; 404  
*Hostage, The*; 2; 19; 21; 25; 27; 28; 33; 36; 86; 87; 173; 182; 196; 198; 199; 200; 216; 228; 250; 262; 322; 352; 380; 394; 403  
*Irish Press*, articles; 20; 32; 33; 36; 193; 194; 204; 245; 250; 264; 285; 288; 289; 294; 297; 300; 316; 319; 329; 340; 347; 398; 404; 436  
*Moving Out*; 221; 223; 329; 337; 354; 440  
*Quare Fellow, The*; 2; 19; 24; 27; 28; 176; 182; 195; 196; 250; 271; 352; 403; 405; 406  
 Behan, Brian; 204; 404  
 Behan, Kathleen; 204; 218; 219; 221; 222; 259; 404  
*Bell, The*; 3; 31; 32; 33; 170; 194; 204; 260; 262; 265; 277; 288; 303; 342; 408  
 Benjamin, Walter; 7; 103; 114; 115; 116; 148; 149; 153; 156; 159; 163; 181; 396; 399  
 Bergson, Henri; 6; 78; 80; 82; 85; 88; 91; 92; 94; 97; 98; 113; 115; 118; 396  
 Bergson, Herni; 6; 80; 82; 85; 88; 91; 92; 94; 97; 98; 113; 115; 118; 396  
*Bible, La*; 66; 103; 123; 307; 371; 412; 416  
 Blevins, Jane; 341; 342  
 Bloom, Harold; 269  
 Bowen, Elizabeth; 204; 225; 228; 409  
 Brannigan, John; 1; 21; 25; 27; 31; 32; 35; 38; 89; 108; 112; 150; 153; 162; 234; 252; 299; 354; 394  
 Brown, Terence; 25; 26; 37; 83; 403; 410

## C

Carlson, Marvin; 274; 275

Cinéma et Littérature; 180; 238; 300; 329; 349; 352; 357;  
 372; 381; 382; 383; 384; 388; 389; 400; 413; 416  
 Colonna, Vincent; 44; 45  
 Compagnon, Antoine; 240  
 Conte; ix; 1; 12; 16; 19; 77; 105; 125; 130; 131; 134; 135;  
 145; 149; 150; 153; 156; 157; 159; 160; 161; 162; 163;  
 164; 165; 173; 175; 177; 178; 180; 181; 182; 183; 186;  
 188; 189; 200; 201; 202; 203; 204; 205; 206; 207; 208;  
 224; 240; 262; 265; 289; 306; 310; 312; 317; 325; 346;  
 394; 399; 415; 418  
 Cronin, Anthony; 193; 198; 199; 200; 248; 274; 288; 289;  
 352; 354; 404

## D

De Man, Paul; 49; 53; 62; 76; 79; 113; 117; 155  
 Derrida, Jacques; 62; 77; 82; 154; 312; 350; 351; 352; 399;  
 417; 418  
 Drakakis, John; 328; 330; 331; 333; 345; 353  
 Dubliners (Joyce); 257

## E

*Envoy*; 193; 289  
 Épopée; ix; 12; 47; 135; 137; 140; 144; 145; 148; 159; 201;  
 412; 413; 416; 419

## F

Factuel; x; 6; 8; 16; 20; 32; 48; 72; 81; 98; 100; 101; 102;  
 103; 104; 105; 106; 107; 125; 131; 142; 150; 162; 164;  
 181; 183; 184; 207; 209; 211; 274; 318; 328; 330; 340;  
 357; 396  
 Fallon, Peter; 27; 194; 288; 329; 403  
 Fantasma; ix; 11; 98; 100; 111; 113; 125; 142; 151; 159;  
 183; 187; 353  
 Fianna; 1; 2; 3; 4; 89; 172; 266; 393  
 Fiction; 12; 44; 45; 46; 52; 54; 100; 101; 106; 111; 113;  
 127; 153; 162; 186; 202; 279; 330; 348; 353; 381; 384;  
 407; 417  
 Foster, R. F.; 33; 130; 131; 134; 135; 143; 210; 211; 257;  
 393; 409  
 Foucault, Michel; 182; 232; 233; 235  
 Freud, Sigmund; 8; 9; 77; 103; 111; 113; 154; 183; 187;  
 248; 415

## G

Genet, Jacqueline; 213; 261; 321  
 Genette, Gérard; 44; 46; 48; 186; 242; 340; 413  
 Goarzin, Anne; vii; 19; 22; 26; 36; 134  
 Gregory, Lady Augusta; 107; 122; 214; 216; 407

## H

Halbwachs, Maurice; 248; 249

Hamilton, Iain; 243; 268; 288  
 Hamon, Philippe; 181; 230; 331; 334; 345; 348; 349  
 Hernandez, Soazig; 159; 160; 163; 165; 201; 203; 206  
 Hogan, Patrick C.; 30; 31; 36; 37  
 Hogarth, Paul; x; 5; 86; 90; 91; 286; 315; 357; 358; 359;  
 360; 361; 362; 363; 364; 365; 366; 367; 368; 371; 403;  
 414; 419  
 Homère; 136; 137; 140; 143; 144; 149; 189; 256  
 Humour; 35; 64; 139; 146; 147; 151; 155; 195; 197; 198;  
 242; 243; 257; 260; 270; 281; 290; 297; 309; 354; 395;  
 429

## I

Imagination; v; vi; ix; 11; 13; 54; 98; 100; 101; 105; 106;  
 111; 113; 114; 120; 124; 125; 142; 156; 159; 164; 175;  
 183; 186; 200; 238; 304; 319; 329; 348; 356; 369; 371;  
 373; 375; 382; 390; 396; 399  
 Intertextualité; 67; 240; 241; 245; 270; 271; 275; 320; 378;  
 382; 395; 417  
 Intra-textualité; 241; 270

## J

Jeffs, Rae; 1; 2; 4; 5; 42; 43; 58; 62; 86; 99; 100; 107; 128;  
 129; 135; 147; 173; 220; 237; 278; 315; 316; 324; 325;  
 326; 347; 383; 385  
 Jensen, George; 278; 279; 280; 281  
 Joyce, James; 37; 58; 66; 74; 123; 176; 177; 204; 240; 241;  
 250; 251; 252; 253; 254; 255; 256; 257; 260; 264; 268;  
 270; 276; 277; 278; 321; 341; 343; 344; 393; 407  
 Jung, C. G.; 111; 146

## K

Kayser, W.; 186; 187; 202  
 Kearney, Colbert; 1; 3; 21; 23; 67; 89; 98; 100; 209; 245;  
 271  
 Kiberd, Declan; 1; 24; 25; 27; 28; 30; 31; 129; 154; 168;  
 214; 257; 393; 408  
 King, Nicola; 1; 7; 8; 9; 82; 103; 105; 123; 124; 147; 152;  
 182; 206; 374; 384; 396; 404; 416; 420

## L

Le Goff, Jacques; 81; 156; 159  
 Lejeune, Philippe; 41; 43; 49; 50; 52; 54; 146; 168  
 Lejeune, Philippe  
 pacte autobiographique; 41  
 Lejeune, Philippe  
 pacte autobiographique; 41  
 Lejeune, Philippe  
 pacte autobiographique; 43  
 Lejeune, Philippe  
 pacte autobiographique; 52  
 Lejeune, Philippe



pacte autobiographique; 53  
 Lejeune, Philippe  
 pacte autobiographique; 167  
 Lejeune, Philippe  
 pacte autobiographique; 168  
 Lejeune, Philippe  
 pacte autobiographique; 417  
 Littlewood Joan; 285  
 Littlewood, Joan; 285  
 Louvel, Liliane; 368; 369; 372; 373; 382; 387  
 Lucas-Leclin, Émile; 50; 151  
 Lucy, Niall; 312; 350; 355

## M

May, Georges; 41; 276  
 Mémoire; v; ix; x; 2; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 15; 16; 28;  
 39; 44; 48; 69; 72; 73; 75; 77; 78; 79; 80; 81; 82; 83; 84;  
 85; 86; 89; 90; 91; 92; 93; 97; 98; 100; 101; 105; 106;  
 108; 113; 114; 115; 116; 117; 118; 120; 124; 125; 127;  
 129; 154; 155; 156; 157; 159; 160; 161; 164; 168; 182;  
 183; 186; 187; 188; 189; 190; 200; 201; 203; 204; 207;  
 208; 211; 214; 219; 224; 227; 230; 232; 240; 241; 243;  
 245; 246; 247; 248; 249; 269; 271; 273; 274; 275; 283;  
 285; 286; 287; 288; 291; 297; 302; 306; 310; 314; 316;  
 319; 323; 324; 325; 326; 330; 331; 344; 347; 349; 353;  
 356; 357; 361; 367; 368; 373; 375; 376; 380; 381; 382;  
 384; 389; 390; 396; 398; 399; 400; 401; 409; 412; 413;  
 414; 415; 417; 418; 419  
 Mikhail, E. H.; 17; 18; 19; 23; 28; 67; 173; 174; 224; 237;  
 244; 258; 263; 264; 269; 303; 343; 349; 351; 357; 378;  
 403  
 Mikowski, Sylvie; 241; 263; 393

## N

Nationalisme Culturel; 26; 27; 29; 32; 36; 37; 38; 160; 209;  
 214; 215; 240; 250

## O

O'Brien, Conor Cruise; 173; 410  
 O'Brien, Flann; 38; 123; 143; 340  
 O'Connor, Frank; 204; 260; 261; 393; 409  
 O'Connor, Ulick; 2; 68; 69; 89; 100; 104; 107; 204; 265;  
 268; 277  
 Ong, Walter; 304; 306; 307; 317; 325; 398; 400  
 Oralité; v; x; 2; 5; 10; 11; 12; 26; 43; 48; 50; 84; 139; 142;  
 150; 152; 153; 159; 164; 165; 174; 181; 182; 203; 204;  
 205; 247; 269; 278; 279; 285; 287; 290; 297; 299; 300;  
 302; 303; 304; 306; 308; 310; 311; 312; 313; 316; 317;  
 320; 324; 325; 326; 328; 329; 330; 334; 338; 340; 344;  
 345; 346; 350; 352; 354; 357; 373; 385; 389; 395; 397;  
 398; 399; 400; 412; 415; 416  
 Oraliture; 340; 354; 397

Orwell, George; 318

## P

Pearse, Patrick; 34; 99; 166; 211; 215; 247  
 Perks, R. – Thomson, A.; 164; 165; 167; 182; 183; 188  
 Poe, E.A.; 341; 342; 412  
*Portrait of the Artist as a Young Man*, A (Joyce); 43; 66; 252;  
 253; 254; 255; 270; 408  
 Postcoloniale (théorie); 24; 30; 31; 32; 35; 38; 214; 394

## R

*Radio Features*; vi; x; 329; 330; 331; 332; 334; 341; 345;  
 397  
*Radio Plays*; x; 1; 149; 328; 329; 330; 331; 332; 333; 334;  
 337; 339; 341; 342; 345; 350; 352; 353; 367; 397  
 Réalisme; ix; xi; 11; 13; 15; 21; 22; 27; 40; 45; 48; 50; 52;  
 59; 62; 65; 75; 100; 101; 103; 104; 111; 112; 113; 120;  
 127; 135; 144; 148; 154; 157; 162; 174; 175; 181; 183;  
 186; 187; 196; 204; 207; 217; 224; 231; 232; 238; 241;  
 243; 246; 247; 251; 268; 273; 286; 291; 304; 308; 312;  
 317; 318; 321; 323; 328; 331; 334; 337; 340; 343; 345;  
 346; 347; 348; 349; 350; 356; 357; 358; 359; 365; 368;  
 369; 371; 374; 378; 381; 383; 386; 390; 393; 394; 395;  
 397; 411; 441  
 Renaissance Irlandaise; 212; 213; 217; 240; 241; 251; 268;  
 344; 394  
 Républicanisme; 185  
 Révisionnisme; ix; 29; 31; 32; 33; 34; 35; 38; 128; 130; 394;  
 408  
 Ricœur, Paul; 6; 100; 375  
 Rubin, David; 84; 119

## S

Schrank, Bernice; 236  
 Shakespeare, William; 71; 110; 111; 112; 176; 209; 293;  
 408  
 Shen, Dan; 102  
 Synge, J. M.; 162; 240; 250; 257; 258; 259; 260; 323; 347;  
 357; 410

## T

Tadié, Jean-Yves et Marc; 78; 83; 85; 92; 93; 97; 98; 125  
 Talk Books; x; 5; 20; 22; 42; 53; 75; 83; 86; 100; 107; 136;  
 139; 149; 152; 164; 170; 171; 177; 181; 200; 204; 259;  
 268; 278; 285; 287; 288; 297; 303; 309; 314; 315; 317;  
 319; 320; 323; 324; 325; 340; 342; 343; 346; 347; 351;  
 353; 354; 357; 359; 367; 368; 369; 382; 383; 395; 397;  
 398; 399; 400  
 Témoignage; ix; 13; 29; 39; 47; 48; 52; 58; 75; 100; 101;  
 104; 127; 150; 157; 161; 162; 163; 164; 165; 166; 174;  
 181; 182; 187; 201; 202; 224; 227; 229; 248; 316; 320;  
 328; 348; 358; 368; 390; 397; 401

Terrinoni, Enrico; 106  
Todorov, Tzvetan; 8; 140; 143; 148; 400; 418  
Tone, Wolfe; 166; 231  
Toohey, Peter; 137; 138; 139; 140; 142  
Trauma; vi; 48; 380; 400  
Tulving, Endel; 81; 413

## **U**

*Ulysses* (Joyce); 252; 254; 255; 257; 408

## **W**

Wilde, Oscar; 17; 24; 25; 123; 251; 291; 292; 321; 410

Woolf, Virginia; 112

## **Y**

Yeats, W. B.; 37; 121; 122; 123; 176; 190; 213; 214; 215;  
216; 225; 241; 268; 277; 299; 343; 344; 393; 406; 407;  
433

## **Z**

Zumthor, Paul; 142; 310; 326; 341; 356; 398